L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE
MARS 1989 ■ N° 356

L'EDUCATION MUSICALE

PRÉSIDENT D'HONNEUR
André MUSSON †

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION
Simone MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse (2,10%)

TARIF au 1er janvier 1989	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ÉTRANGER et DOM-TOM Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	240 F	290 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	265 F	320 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	65 F PORT INCLUS	80 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat, l'Agenda du Musicien et l'Annuaire pour la Musique)	400 F	600 F
Annuaire + Agenda du Musicien	60 F	80 F
Annuaire pour la Musique	30 F	40 F (+ 10 F DE PORT)

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse (2,10%) :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1989

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

44e Année MARS 1989 nº 356

SOMMAIRE

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

La musique au collège :

écoutons notre siècle

La musique existe réellement dans la plupart des collèges. C'est un fait désormais acquis. La pratique musicale a fini par remplacer, non sans peine, les fastidieuses leçons de théorie et d'histoire de la musique où tout phénomène sonore **vivant** était exclu. Aberration qui, si elle n'a pas encore été totalement engloutie, ne saurait résister encore longtemps à l'appétit de nos jeunes musiciens. Car d'aucun ne saurait contester l'insatiable soif de musique des enfants. Il suffit pour s'en convaincre d'observer leur fascination pour les instruments ou leur plaisir toujours renouvelé de chanter.

Cependant, la bataille pour une rénovation de l'enseignement musical au collège n'est pas gagnée pour autant. Bataille avant tout contre le temps. 55 minutes hebdomadaires pour chanter, apprendre à jouer d'un instrument (flûte, carillon, etc...), écouter de la musique, relève de la prouesse lorsqu'on songe aux difficultés supplémentaires créées, trop souvent, par des effectifs surchargés et des conditions matérielles médiocres. Malgré toute la bonne volonté des enseignants, il est très difficile de mener tout de front avec la même application. La tentation est alors grande, et en apparence légitime, de privilégier l'activité musicale, quitte à réduire le travail d'audition à son strict minimum. Certes, la pratique de la musique reste indubitablement un facteur d'épanouissement inestimable, ainsi qu'un des meilleurs moyens d'une intégration active, valorisante, de l'enfant au sein de la collectivité. Mais on aurait tort de négliger le rôle de l'audition à notre avis tout aussi fondamental. A l'heure où de nombreux enseignants constatent d'année en année une inquiétante dégradation des facultés de concentration des élèves, victimes inconscientes de l'emprise bêtifiante des médias, l'apprentissage de l'écoute apparaît comme une nécessité impérative. Savoir écouter n'est-ce pas pouvoir comprendre ? Quoi mieux que la musique peut répondre à cette vocation ?

Priorité à l'intelligence. Il y a de fortes chances pour qu'une telle devise semble déplacée et éveille chez certains la suspicion. “La musique prétendrait-elle rivaliser d'égal à égal avec des matières dites principales ?” nous dira-t-on non sans ironie. Et si on s'était trompé ? La musique au collège n'a aucun service à rendre, rien à promettre, faute de détenir, dans sa petite heure de cours, l'embryon d'une carrière dépendant de quelque épée de Damoclès au nom de : **redoublement, orientation** ou même **chômage.** Mais admettons alors un instant seulement — juste le temps de troubler les âmes sectaires — que la musique puisse **servir à quelque chose.** Expression monstrueuse que nous ne voulons reprendre pour nous qu'à contrepied. Oui, servir à **quelque petit chose.** N'être là que pour le révéler. Révéler quelqu'un. Et si au bout du compte (du conte ?), il y avait tout simplement des hommes et des femmes. L'avenir. Prenons le temps d'apprendre à écouter aujourd'hui pour se savoir homme, femme demain ! “Mais écouter quoi ?” Ecouter aujourd'hui.

La musique contemporaine donc. Voilà qui est dit. Laissons les habituelles moues de déplaisir décomposer les visages de gardien de temple. N'écoutons pas leurs sempiternelles litanies : “ennuyeux, trop intellectuel, sérieux, ingrat...” et la liste de rivaliser avec le catalogue de Leporello. Allons, réservons nos grincements de dents pour des sujets plus alimentaires. Les tubes rageurs des radios toutes bien branchées ont de quoi aiguiser les incisives. Soyons sérieux — sans avoir peur de ce mot — soyons intelligent si l'on préfère. Il nous serait très facile, en quelques lignes supplémentaires, de faire voler en éclats tous les préjugés contre la musique contemporaine. Contentons-nous ici d'un seul : “trop intellectuel”. Quel vilain mot ! Je sens que l'écho me souffle : “pas de sentiment”. Doit-on ad vitam eternam frémir d'une angoisse métaphysique chaque fois qu'un destin frappe à notre porte ? Je préfère quant à moi savoir qu'autour de chaque porte, il y a une construction que l'on aime à entrevoir. “Et les enfants dans tout ça ?” Justement, nous sous-estimons trop souvent leur capacité d'analyse. Une fugue, tout le monde en conviendra, est avant tout une construction rigoureuse et... intelligente. Or, qu'on observe avec quelle habileté un enfant est capable de suivre le **sujet** à travers toutes ses métamorphoses, pour peu qu'on l'ait simplement amené à découvrir le principe du canon. Si l'écoute est bien préparée, il ne sera pas moins attentif au principe de transformation du **Continuum** de Ligeti (1). Dans un cas comme dans l'autre, c'est pour lui un jeu... d'enfant ; mais les jeux d'enfant ne sont ni crétinisants ni pédants. Simples, efficaces, dénués chez eux de toute arrière pensée, ils ont l'acuité du désir de découverte. Alors pourquoi jouer à **écouter-comprendre** Bach et non pas Ligeti, Berio ou Xenakis ? Et si finalement à force de regarder en arrière, on avait fini par vieillir avant d'avoir pris de l'âge. Doit-on accepter la fatalité : un fossé qui ne cesse de se creuser entre nos valeurs culturelles et celles de nos enfants ?

(Suite page 28)

EMMANUEL CHABRIER (1841-1894)

Joyeuse Marche (1888)

par **Gérard DENIZEAU**

Partition

— Pour piano 2 mains : Ed. Enoch Frères & Costallat - Paris - 1890
— Pour piano 4 mains : Ed. Enoch Frèrers & Costallat - Paris - 1890
— Pour orchestre : Ed. Enoch et Cie - Paris - 1935

Discographie

L'œuvre pour piano - Pierre Barbizet et Jean Lubeau - ERATO STU 7149983
Le Menuet, la Marche, la Polka et la Valse - Karajan - Orchestre Philharmonique de Berlin - VSM 2C 053 000726
Marches célèbres - Paul Paray - Orchestre symphonique de Detroit - Philips - 839 815 GSY
Chabrier - Ernest Ansermet - Orchestre de la Suisse romande - DECCA SXL 6168 A
Lollilops - Sir Thomas Beecham - Royal Philharmonic Orchestra - FALP 532

Bibliographie

1910 - *Emmanuel Chabrier* - René Martineau - Paris, éditions Durbon Aîné
1921 - *Emmanuel Chabrier* - Jean Poueigh - in *Musiciens d'aujourd'hui* - Mercure de France - Paris - Pages 79/95
1934 - *Emmanuel Chabrier d'après ses lettres* - Joseph Desaymard - Paris, éditions F. Rocher
1961 - *Emmanuel Chabrier* - Francis Poulenc - Paris/Genève, éditions la Palatine
1965 - *Chabrier par lui-même et par ses intimes* - Yvonne Tiénot - Paris, éditions Henry Lemoine
1970 - *Emmanuel Chabrier* - Frédéric Robert - Paris, éditions Seghers

"Après l'audition de la **Joyeuse Marche,** le possesseur de ce disque pourra sans nul doute vaquer à ses occupations joyeux et en parfaite santé". Qui ne souscrirait à l'optimiste appréciation de l'illustre *Sir Thomas Beecham* commentant ainsi son propre enregistrement de l'œuvre (cf. dicographie) ?

Et cependant ! L'homme qui a signé cette partition magistrale est déjà au soir de sa vie ; il y a environ neuf ans que l'ont frappé les premières attaques de la paralysie mortelle qui l'emportera dans moins de six ans. Des souffrances morales et physiques endurées par un compositeur que la malchance n'a jamais eu souci d'épargner, rien ne transparaîtra ici. Cette pudeur n'est sans doute pas étrangère à la malédiction qui semble, aujourd'hui encore, poursuivre Chabrier ; la faconde du personnage, sa truculence, voire sa rusticité, continuent de masquer partiellement l'admirable musicien.

La **Joyeuse Marche**, joyau d'une insurpassable fraîcheur, n'échappe pas à ce despotisme de la caricature. A l'occasion de sa création aux Concerts Lamoureux, l'ineffable Willy, corporification de l'amère stérilité dissimulée sous les oripeaux du bouffon, souverain incontesté de cette consternante vulgarité qui, à l'époque, passait peut-être pour une marque d'esprit, n'ententit que des "borborygmes de géant indisposé résonnant avec sans-gêne". (*Lettres de l'ouvreuse* - 16 février 1890).
La "gaîté verveuse, bien française, un peu ironique (et comme fin de siècle)" relevée par Alfred Bruneau, musicien de classe, laisse planer un doute sur la valeur purement musicale de l'œuvre et le compositeur lui-même, médiocre épistolier (n'est pas Berlioz qui veut !), entretient l'ambiguïté, dans le résumé de ses impressions, au soir de la première répétition, à Angers : "J'ai eu un gros succès de lecture : tous ces petits morceaux sont jolis tout plein et orchestrés je ne te dis que ça. La *Marche* est imbécile de drôlerie. Les musiciens se tordaient." (Lettre à sa femme - Novembre 1888 - Desaymard - Lettre LXX - pp. 217/219).

Il ne s'agit point ici de contester cette savoureuse cocasserie de la **Marche joyeuse**, sa drôlerie toute rabelaisienne, mais de rappeler que l'originalité des combinaisons harmoniques, l'éblouissante invention orchestrale, l'ingéniosité des jeux contrapuntiques, le savant usage des contrastes de nuances et l'efficacité des schémas rythmiques ne relèvent pas du seul métier, mais bien de ce qu'il nous faut appeler le génie. Ne disposons-nous pas, à cet égard, du pénétrant commentaire de Debussy posant que "certaines mélodies et la *Marche joyeuse* sont des chefs-d'œuvre de haute fantaisie dus à la seule musique" ?

Il existe une bonne vingtaine d'enregistrements de l'œuvre, chiffre tout à fait inhabituel au regard du traitement ordinaire de la musique de Chabrier. Les plus grands chefs (Karajan, Beecham, Ansermet...) ne s'y sont pas trompés : peu de pages offrent simultanément à un grand technicien et à un fin musicien l'heureuse occasion d'une brillante démonstration de savoir-faire et d'intelligence musicale.

L'ouvrage d'un homme accompli

C'était il y a tout juste un siècle ! Emmanuel Chabrier venait d'obtenir, avec la Légion d'Honneur (le 13 juillet), une reconnaissance officielle de son statut de compositeur à part entière. Durement conquise, cette position constituait le fruit d'une longue patience. Non que l'enfant d'Ambert (cette bourgade auvergnate immortalisée par *les Copains* de Jules Romains) eût manqué de précocité : pianiste émérite dès l'âge de dix ans, compositeur à onze (avec la *Marche des Cigales*), il se soumettra néanmoins à la loi paternelle, fréquentant la faculté de droit de Paris et non le Conservatoire.

Vingt ans d'activité au Ministère de l'intérieur, un apprentissage solitaire de la composition et de l'orchestration (souvent d'après les partitions de Wagner), il n'en faudra pas plus pour le déconsidérer aux yeux de nombreux "professionnels", prompts à le taxer d'amateurisme, sceau d'infamie que la postérité atténuera sans jamais l'effacer totalement. Notre musicien ne se fait pourtant pas faute de fréquenter artistes et poètes (Manet au premier chef, et Verlaine qui nous laissera l'heureuse image d'un "Chabrier gai comme les pinsons et mélodieux comme les rossignols"). La sûreté de son goût et l'acuité de son intuition en font l'un des plus remarquables collectionneurs de son temps : cet esprit d'élite sera l'un des premiers à reconnaître le génie des impressionnistes, à acquérir leurs œuvres, se forgeant une prodigieuse collection, malheureusement dispersée après sa mort.

Par ailleurs, le compositeur s'affirme progressivement : de *l'Invitation au voyage,* sa première œuvre publiquement créée (en avril 1870, au Cercle de l'Union) à *l'Etoile* (1877), l'évolution est remarquable. Chabrier a ouvert sa maison (rue Mosnier) à l'élite musicale de Paris (Saint-Saëns, d'Indy, Chausson, Massenet, Lecocq...) et se nourrit de la saine émulation ainsi entretenue. Le choc décisif reste cependant la représentation de *Tristan* à Bayreuth : Chabrier, bouleversé, transporté, renonce à la sécurité du Ministère et s'engage sur la voie hasardeuse de la vie d'artiste.

Audacieuse résolution ! Elle est presque aussitôt récompensée par le succès des *Pièces pittoresques* pour piano (1881), de la rhapsodie orchestrale *España* (1883), de la *Habanera* pour piano (1885), de l'opéra *Gwendoline* (créé à la Monnaie de Bruxelles en 1886), du *Roi malgré lui* (créé à l'Opéra-comique en 1887). Si de malheureuses circonstances (faillite du Théâtre de la Monnaie, incendie de l'Opéra-comique) en altèrent gravement la contrepartie financière, il n'en s'agit pas moins d'un très enviable déroulement de carrière (assombri cependant par l'implacable progression de la maladie), officialisé, nous l'avons vu, par le ruban honorifique qui n'eût jamais récompensé son honnête et modeste emploi de fonctionnaire.

C'est donc en un moment privilégié que se situe la composition de la *Joyeuse Marche ;* une légitime fierté habite l'homme qui a conscience d'avoir accompli son destin d'artiste (il lui reste à écrire les *Mélodies* (1890) et la merveilleuse *Bourrée fantasque* (1891) avant le silence dénitif, en 1892).

Genèse et destin de l'œuvre

Pour surprenant que cela puisse paraître, la *Joyeuse Marche* n'est autre que le fruit de la plus banale des commandes : le Conservatoire de Bordeaux réclame à Chabrier une pièce pour l'examen de déchiffrage. L'auteur envoie sa partition (il a rédigé une version pour deux mains, une autre pour quatre). On imagine volontiers la stupéfaction des jurés découvrant une page théoriquement destinée à des élèves, et redoutable pour des virtuoses exercés !

Il est à noter que le titre choisi, *Marche française,* sera modifié lors des exécutions publiques, la Société des Auteurs conservant une œuvre antérieure et homonyme. Probablement diverti par cette plaisante facétie à l'endroit d'une vénérable institution d'enseignement, Chabrier reprend son ouvragte et l'orne d'une fastueuse vêture orchestrale. C'est sous cette forme qu'il sera créé par l'Association artistique d'Angers, le 4 novembre 1888, l'auteur assurant la direction, puis à la Société Nationale le 27 avril 1889 et enfin, le 16 février 1890, aux Concerts Lamoureux ("le clou de la soirée" écrit *le Ménestrel*). L'édition suit aussitôt ; l'illustration de couverture, due au célèbre affichiste Jules Chéret, figure un joyeux défilé de carnaval, les personnages de la *commedia dell'arte* se mêlant à la foule bon enfant et bigarrée des jours de fête ! Depuis, la popularité de l'œuvre ne s'est jamais démentie, ainsi que l'attestent l'abondance de la discographie et la fréquence des exécutions publiques.

ANALYSE

La version orchestrale ne relève pas de la banale transposition ; sa réussite apparaît si accomplie qu'il faut parler d'œuvre autonome. L'analyse portera donc sur la version pianistique, ce qui nous permettra de traiter indépendamment le problème de l'écriture orchestrale.

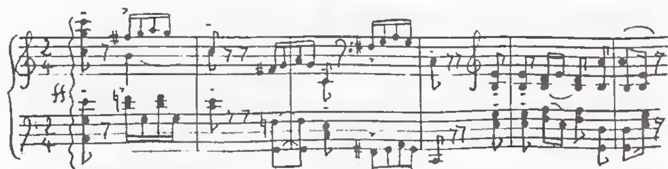
Bien que de nombreux commentateurs aient choisi de considérer la structure formelle comme celle du rondo, il est évident que nous sommes beaucoup plus proches du menuet, forme ordinaire (simplifiée) de la marche militaire. Si nous nous en tenons à la terminologie classique (ce qui signifie une prise en compte de l'influence de la coupe ternaire, nettement perceptible ici), le schéma constructif se présente ainsi :

I - Menuet : A/ m. 1/20 - B/ m. 20/28 - A'/ m. 28/44 - B'/ m. 44/58
II - Trio : C/ m. 58/74 - D/ m. 74/90 - E/ m. 90/146
III - Menuet : A/ m. 146/165 - B/ m. 165/197 - **Coda** : m. 197/221.

L'édition originale porte la mention "réduction à deux mains", alors que telle est bien la forme de la version initiale. La tonalité fondamentale (Do Majeur), la mesure carrée (2/4) concourent à la saine vigueur de ce robuste *Allegro franco*.

I - (m. 1/58)

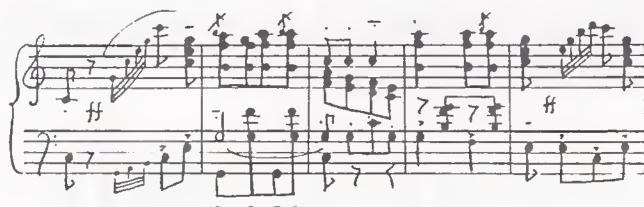
A - (m. 1/20) - Précédé par un vigoureux accord de tonique énoncé ff., le thème s'ouvre sur un frottement (*fa*♯ , *fa*♮) savoureusement agressif ; le rythme de la cellule initiale, ferme et précis, brise cependant d'emblée la stabilité de la mesure par un effet d'enjambement ingénieusement produit. La pétillante légèreté de cette première donnée mélodique crée d'emblée le climat désiré, celui de la jubilation débridée mais savamment contrôlée (exemple 1).



Le jeu des nuances, remarquablement varié, souligne la vivacité de l'invention ; en l'espace de cinq mesures, observons-en la mouvance :

sf › p dim. › ppp mf f ‹ ff !

B - (m. 20/28) - L'écho de la cadence parfaite ne s'est pas encore dissipé que le second motif s'élance, lui aussi ff., propulsé par un gruppetto joyeusement entraînant. Appoggiatures et retards soulignent les percutantes neuvièmes qui rehaussent la trame polyphonique et ponctuent allègrement le discours. (Exemple 2).



Si l'ambiance est à la fête, le matériau musical mis en œuvre ne cède à aucune facilité, stupéfie par sa confondante richesse : septièmes et neuvièmes particulièrement incisives *(si ré fa*♯ *la do* ♯ *)*, cellules chromatiques, vitalité rythmique (figures diversifiées, syncopes, silences...), contrastes d'intensité... C'est effectivement une foule joyeuse qui est en route, une foule aux multiples visages mais dont toutes les volontés convergent vers le même but, dont tous les esprits communient dans la même ferveur !
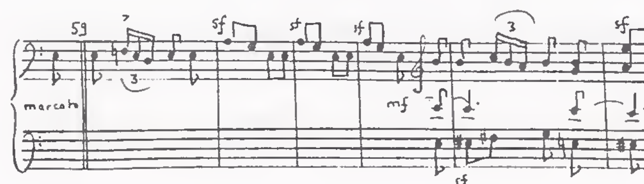
A' - (m. 28/44) - Le thème initial revient, débordant d'un enthousiasme qui confine à la truculence, mais soudain illuminé par de brefs emprunts aux tonalités voisines (la mineur, Mi Majeur).

B' - (m. 44/58) - Retour du second motif, presque sans modification, mais conclu par la cellule rythmique qui ouvrait l'œuvre ; le premier volet s'achève sur une double barre dépourvue de toute ambiguïté.

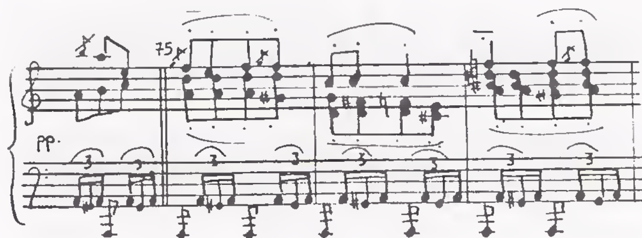
II - (m. 58/146)

C - (m. 58/74) - L'indication *marcato,* l'usage de la tonalité relative (la mineur avec sensible abaissée) et la progression du thème en marche harmonique (Fa Majeur, Si b. M., Mi b. M. avant le retour, surprenant, en la mineur) nous rapprochent de la marche militaire, dont le trio s'inspire ordinairement très étroitement de la structure ternaire du menuet romantique.

Le thème est une merveille d'humour et d'inventive imagination avec son féerique balancement de secondes en valeurs égales (nous verrons plus loin le parti que l'auteur en a tiré à l'orchestre) et sa fausse nonchalance (notez le frottement du mi ♯ sous le mi ♮ à la mesure 63) (Exemple 3).

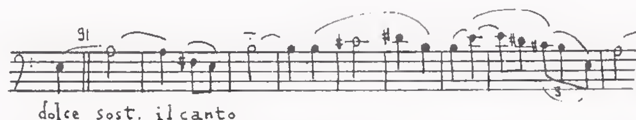


D - (m. 74/90) - Au beau milieu de ce charmant divertissement, une nouvelle rupture se produit, matérialisée par une double barre (m. 74) ; sur un délicat ostinato rythmique de la tonique *(la),* réapparaît le motif de la partie B, "dolce e espressivo", dont la saveur mélodique est relevée par l'habile disposition contrapuntique des parties intermédiaires (Exemple 4).



Bien que la vitalité rythmique soit demeurée intacte, que les frottements, les appoggiatures et les chromatismes aient conservé la même succulence, les nuances réclamées assombrissent l'allègre climat d'un voile de légère mélancolie.

E - (m. 90/146) - C'est à la main gauche que Chabrier confie l'ultime donnée mélodique de sa marche ; il est évident qu'il lui a porté un soin particulier ; l'allure est sentimentale, presque langoureuse. "Dolce sostenuto il canto" a noté le compositeur, multipliant les indications de legato (Exemple 5).
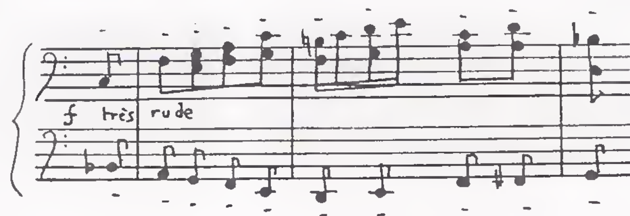


Un ostinato mélodico-rythmique (*do ♯ si mi mi* en croches), issu de C, crée un séduisant effet de balancement, banal au piano, mais d'une merveilleuse délicatesse à l'orcheste (réparti aux flûtes et violons). Le motif est aussitôt repris (m. 98), enrich harmoniquement — bien que toutes les audaces s'expliquent par l'appogiature, le retard ou la note de passage — et modifié rythmiquement. A nouveau répété, tronqué, transposé dans diverses tonalités, il garde intact son pouvoir expressif, mais s'affaiblit progressivement jusqu'au ppp. de la mesure 118. Le fortissimo de la mesure 121 marque son brutal réveil ; multipliant les octaves, les gammes en triolets foudroyants, les déplacements d'accents, les successions d'accords, les incursions aux registres extrêmes, Chabrier nous rappelle qu'il fut, aussi, un virtuose hors pair, connaissant toutes les ressources idiomatiques de son instrument. Précédé d'une périlleuse descente de tierces (fff), un puissant glissando (confié à la harpe dans la version orchestrale) nous mène au retour du premier volet.

III - (m. 146/221)

A - (m. 146/165) - Non seulement le thème initial n'a rien perdu de sa verve percutante, mais elle n'est que mieux goûtée après l'apaisement de l'épisode central. Le rôle dynamique du silence s'impose avec une évidence accrue. Chabrier use des extrêmes possibilités expressives du piano ; écoutons (m. 165) cet agrégat *(do ré mi fa sol),* fff. et dans le registre le plus grave, qu'il demande d'écraser avec la paume de la main gauche.

B - (m. 165/197) - Aucune nouveauté pour le retour du second motif, si ce n'est sa reprise en écho dans le registre aigu.

Coda - (m. 197/221) - *Très rude* a pris soin de préciser le compositeur ! L'usage du mouvement contraire en valeurs égales provoque de singulières rencontres harmoniques *(mi fa sol ré)* qui pimentent la donnée mélodique somme toute fort banale sur laquelle repose cette coda (Exemple 6).



Les emprunts à la tierce (Mi Majeur et La b. Majeur) resserrent peu à peu la trame autour de la tonalité fondamentale. A la suite d'une descente chromatique précipitée (m. 210) et d'un ultime retour de la cellule initiale de l'œuvre, la *Joyeuse Marche* se conclut sur une cadence parfaite dont la vigueur évoque irrésistiblement le Berlioz des jeunes années.

Transfiguration orchestrale de l'œuvre

De Berlioz, précisément, Chabrier s'est voulu l'héritier, à la suite de Bizet, ne serait-ce que dans le domaine de l'instrumentation ; l'auteur des *Troyens* n'eût pas renié certaines pages d'*España,* du *Roi malgré lui...* qui vaudront à Chabrier l'admiration de Ravel et de Stravinsky. L'orchestration de Chabrier est toujours intéressante, lumineuse, vivante, toute en oppositions et en contrastes, souvent nuancée d'un délicat coloris pré-impressionniste.

La *Joyeuse Marche* fait appel à un effectif important : 2 grandes flûtes, une petite flûte, deux hautbois, deux clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 2 pistons, 2 trompettes en fa, 3 trombones, un tuba, les timbales *(sol do),* tambour, triangle, grosse caisse, cymbales, harpe et cordes.

Cependant, la grande économie des timbres évite toute pesanteur, situe l'œuvre aux antipodes de la marche militaire. Tous les timbres sont habilement mis en valeur, simultanément ou isolément ; nous en produirons quelques exemples. Après le violent premier accord produit par le tutti, l'énoncé du thème par les instruments à anche (clarinettes, hautbois et bassons) en souligne, par contraste, l'impertinence ; les cuivres interviennent brièvement, aussitôt couverts par le retour du tutti. Un silence subit, et les cordes entrent à leur tour, discrètes, en pizzicati, accompagnées des bois. La variété des couleurs, le temps de quelques mesures, témoigne d'une maîtrise hors du commun.

L'exposition du second thème relève du tour de force instrumental : cordes et bois évoluent en valeurs égales (mais seuls les bois conservent les appogiatures) tandis qu'au-dessus de la scintillante partie percussive, le cornet à pistons martèle un ostinato de dominante (sol) : 

Parmi d'innombrables exemples de subtilité d'oreille et d'efficacité instrumentale, notons l'accord ("sec") de Mi donné par le troisième trombone et le tuba (m. 30) entre l'intervention des cordes (arco) et la reprise des bois (p/pp). Plus étonnante encore, nous citerons cette quinte à vide *(mi-si)* lancée ("très en-dehors") par les cors bouchés à la mesure 161.

L'entrée du trio (m. 58/59) constitue peut-être le plus séduisant témoignage du génie d'orchestrateur de Chabrier : les premièrers mesures sont confiées aux clarinettes et suivies d'un élargissement progressif aux autres bois. Les cordes apparaissent ensuite (en pizzicati), puis la percussion (pianissimo), le tout conduisant à un crescendo magnifique conclu par l'intervention des cuivres et soudain brisé par un pp. absolument imprévu.

Dans sa version orchestrée, la *Joyeuse Marche* nous offre le fidèle visage de son auteur : une apparence jovialement enjouée, aux limites de la bouffonnerie, et, pour peu que l'esprit s'en mêle d'en pénétrer les mystères, d'insondables trésors de sensibilité, de cœur et d'imagination !

La Maison du Geste et de l'Image

Créée en 1983 la M.G.I. a pour mission de favoriser le partenariat artistique à l'école dans trois disciplines : théâtre, vidéo et écriture. En cinq ans, cent deux collèges et lycées répartis sur les vingt arrondissements de Paris ont bénéficié de deux cents ateliers et 7500 élèves se sont initiés, dans le cadre de l'emploi du temps scolaire, aux techniques du théâtre, de la vidéo et de l'écriture.

Grâce à ses nouvelles installations — 1500 m² situés au cœur des Halles — la M.G.I. peut désormais accueillir ses divers partenaires : les enseignants et leurs classes, ainsi que les artistes et techniciens qui animent les ateliers de **Pratique Artistique en Milieu Scolaire** (PAMS). Les PAMS, gratuits et intégrés à l'emploi du temps scolaire, nés de l'étroite collaboration d'un artiste et d'un enseignant pourront ainsi prendre un nouvel essor.

Mais la grande nouveauté, ce sont les PAMGI : ateliers de **Pratique Artistique à la M.G.I.** mis en place pour les jeunes Parisiens de 12 à 20 ans, qui souhaitent, hors temps scolaire et moyennant une très modique participation financière, poursuivre leurs recherches dans le domaine du théâtre de la vidéo ou de l'écriture sous la direction d'un professionnel (renseignements à la M.G.I. : 42, rue Saint-Denis, par téléphone au 42.36.33.52 et Minitel 36.14 Paris, mot-clef MGI).

Au service de cette mission, un outil technique exceptionnel :

— au sous-sol, l'équipement vidéo comprend trois salles de montage, une régie vidéo, une cabine speaker, une salle de dérushage, une salle de recherche acoustique et un labo-photo, équipés pour des groupes de dix stagiaires ;

— au rez-de-chaussée, le Studio vidéo-théâtre offre une salle de spectacle, modulable, équipée d'un grand écran et d'un vidéoprojecteur ;

— au premier étage trois salles de travail, pour les ateliers d'écriture et de théâtre, et les locaux administratifs complètent cet ensemble, animé par 12 permanents.

"Nous ne souhaitons pas devenir une *pépinière de jeunes talents,* déclare Christine Juppé, enseignante et directrice de la M.G.I., nous voulons offrir aux jeunes Parisiens le moyen d'acquérir de nouveaux langages artistiques et de développer leurs sens critique, grâce à la maîtrise des techniques et à une meilleure éducation de la sensibilité.

Pouvons-nous espérer une maison aussi accueillante à l'usage des professeurs d'éducation musicale et de leurs élèves ?

Ouverture des Maîtres Chanteurs de Nüremberg

Comédie en trois actes écrite en 1862 et jouée en 1868

de **Richard Wagner** (1813-1883)

Richard Wagner est né le 22 mai 1813 à Leipzig en Allemagne. Il est le neuvième et dernier enfant de Charles Frédéric, greffier de police de Leipzig mort en novembre 1813. Sa mère se remarie avec un acteur, peintre et auteur dramatique, Ludwig Geyer.

Tout en poursuivant de très sérieuses études classiques, il apprend la musique, travaille l'harmonie et la composition. Les idoles de sa jeunesse sont surtout Beethoven et Weber.

En 1834 il est directeur musical au théâtre de Magdebourg puis chef d'orchestre à Königsberg en 1836 et à Riga en 1837 d'où il part pour Paris en 1839 avec son épouse Minna Planer, afin d'échapper à ses créanciers !

De 1839 à 1842 il séjourne à Paris et, ne pouvant faire jouer ses œuvres, connaît la misère. Il y fait la connaissance d'Hector Berlioz.

En 1842 c'est à Dresde qu'il connaît ses premiers succès avec Rienzi et le Vaisseau Fantôme en 1843. En 1845 c'est Tannhäuser puis Lohengrin en 1847. Il ébauche l'Anneau du Nibelung mais en 1848 les difficultés s'accumulent lorsqu'il veut réorganiser la vie musicale et artistique de Dresde. Ses écrits à tendance réformatrice sont suivis d'autres très révolutionnaires. Pour ne pas être condamné il doit s'enfuir à l'étranger : d'abord à Zurich, en Suisse, où il écrit plusieurs ouvrages sur l'art, puis à Paris.

En 1850 il revient à Zurich et en 1852 chez ses amis, Otto et Mathilde Wesendonck, il compose l'Anneau. Un amour impossible en 1857 avec Mathilde lui inspire Tristan et Yseult, 1859, qu'il achève à Lucerne. Il se rend à Venise et à Paris où il commence le livret des Maîtres Chanteurs et en 1862 la partition ; puis il entreprend des tournées de concerts en Allemagne, en Autriche et en Suisse.

En 1864 il obtient la protection du roi Louis II de Bavière ce qui lui permet de faire représenter certains de ses opéras au théâtre de Munich. Minna décédée en 1866, il vit ensuite en Suisse, près de Lucerne, avec Cosima, fille de Liszt, achève les Maîtres Chanteurs en 1867, opéra joué en première audition à Munich en 1868 et compose pour la naissance de son fils en 1869 Siegfried Idyll.

Il rentre en Allemagne en 1872 et deux ans plus tard Louis II de Bavière avance la somme qui permet de construire le théâtre spécifiquement conçu pour la représentation des opéras de Wagner à Bayreuth. Il demeure à la villa Wahnfried. Le théâtre est terminé en 1875 et inauguré en 1876 avec l'Anneau du Nibelung, tétralogie donnée en quatre journées (une par drame) : l'Or du Rhin, la Walkyrie, Siegfried et le Crépuscule des Dieux.

Il commence Parsifal en 1877, étant à Londres puis termine cette œuvre en Italie où il s'installe avec sa famille, à Naples puis à Palerme.

Il meurt à Venise au palais Vendramin le 13 février 1883.

On peut constater que Richard Wagner s'est exclusivement consacré à l'Opéra dont il écrit lui-même le livret. Les sujets sont souvent puisés dans les légendes nationales de la Germanie. Il modifie la conception de l'opéra traditionnel notamment avec l'emploi du *leitmotiv*, thème auquel s'attache une signification symbolique, dont les différentes apparitions sont intimement liées à l'action.

Ce génie d'une rare puissance est à la fois poète et musicien, théoricien et philosophe.

LES MAITRES CHANTEURS

Au XVI[e] siècle existait en Allemagne la corporation des Maîtres Chanteurs ou confrérie des poètes musiciens. Ils correspondent un peu aux trouvères et troubadours du Moyen Age en France, cependant leur musique n'a pas le même caractère, elle a moins de charme, elle est beaucoup plus âpre. Ils observaient des règles stricts et pédantes pour la composition de leurs œuvres et s'enfermaient dans une routine épaisse dont Wagner a fait très spirituellement le procès dans son opéra : les Maîtres Chanteurs de Nüremberg. C'est dans cette ville, centre artistique important, patrie du peintre Albert Dürer (1) que se passe l'action. Dans cette vieille ville allemande le passé reste présent par des remparts, des églises, de monuments, des fontaines ; il ressuscite avec les coutumes du temps jadis, les artisans férus de rimes et de couplets.

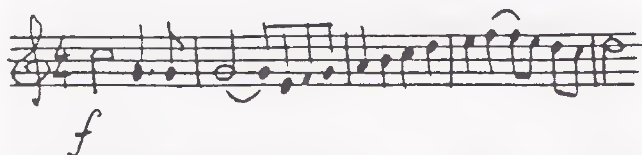
Comme chaque année à la Saint-Jean, les Maîtres se réunissent, organisent un tournoi de chant et élisent un gagnant. Un riche orfèvre de la ville, le Sieur Pogner, promet au vainqueur la main de sa fille Eva. Walther von Stolzing, gentilhomme poète aime Eva et est aimé d'elle. Il voudrait gagner le concours. Il sera aidé par Hans Sachs (2) et remportera le tournoi. Le grand rival de Walther est le jaloux Beckmesser (3) ridiculisé plusieurs fois dans l'opéra...

Le jeune homme a pour lui sa spontanéité, son ardeur mais ignore les conventions, connues, elles, des Maîtres Chanteurs qui ont, par contre, perdu l'enthousiasme de la jeunesse !

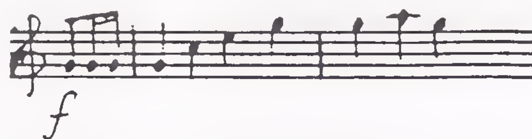
L'Ouverture

Trois éléments se dégagent de cette ample ouverture (4) jouée par un grand orchestre symphonique et pour laquelle Wagner donne le modeste titre de *Prélude*.

Dans **l'exposition** nous entendons d'abord le *thème des Maîtres,* grave et solennel énoncé par le hautbois, la clarinette et les violons unis avec, en contrepoint, les cordes, le basson et les cuivres.



Puis un motif pompeux qu'on a intitulé la *Bannière* (à l'effigie du Roi David (5) et qui est le signe extérieur et glorieux de la dignité de la corporation, est clamé par les bois, les cuivres et la harpe.



Enfin un troisième thème, chaud et vibrant, joué aux violons, évoque *la passion* de Walther pour Eva.



Le **développement** est fait de l'exploitation de ces trois thèmes que l'on entendra superposés vers la fin de l'ouverture : la bannière dans l'aigu alors que les deux autres thèmes sont joués dans le registre grave. Wagner réalise là une synthèse hardie et très agréable à l'oreille. Un long épisode construit surtout sur le thème de la bannière aboutit sur celui, éclatant, des Maîtres lors d'un important tutti.

Cette ouverture que l'on a coutume d'entendre avant le lever du rideau résume la pièce. Il s'en dégage une pensée philosophique : la Foi sans Savoir triomphe de la Science sans Foi et cette œuvre, seule comédie écrite par Wagner et qui a été une réussite prodigieuse, est l'une des pages maîtresses de Wagner.

Isabelle BERGONZI

Notes

(1) **Albert Dürer** (1471-1528), grand peintre allemand avec son chef d'œuvre l'Adoration de la Trinité est un dessinateur de génie mais aussi graveur, sculpteur et architecte.

(2) **Hans Sachs**, poète allemand né et mort à Nuremberg (1494-1576). Tout en faisant son "Tour d'Allemagne" pour apprendre le métier de cordonnier, il cultive de nombreux genres littéraires et s'impose comme poète dramatique. A Nuremberg il est élu Maître-Chanteur. Il a conquis la faveur de Gœthe (1749-1832) qui lui a consacré un poème.

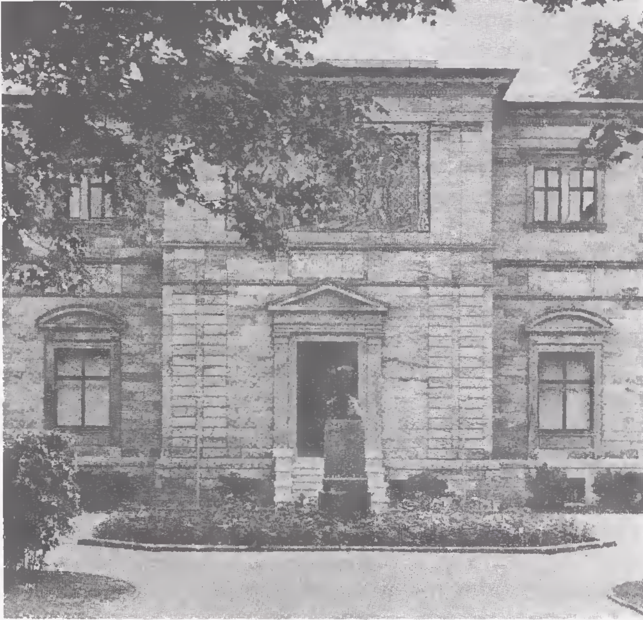
(3) Dans l'opéra le personnage de **Beckmesser** est en fait Hanslick que Wagner déteste beaucoup car il est son adversaire le plus acharné.

(4) Wagner est revenu à la formule de la **grande ouverture** synthétisant l'œuvre entière.

(5) **Le Roi David.** Deuxième roi des Israélites, après Säul, vers 1055-1014 avant J.C., il est vainqueur du géant Goliath. Considéré comme grand poète et compositeur de musique, il montre des dons incontestables de harpiste.

BAYREUTH

Le Festival Wagner, à Bayreuth en Bavière, a lieu tous les ans, et attire l'été de nombreux mélomanes. Le souvenir du Maître est particulièrement vivant en trois endroits : la Villa Wahnfried où il a habité et dont le jardin renferme sa tombe, le théâtre des Festivals qu'il a fait construire et le Mémorial Wagner, musée fondé en 1924.



Villa Wahnfried



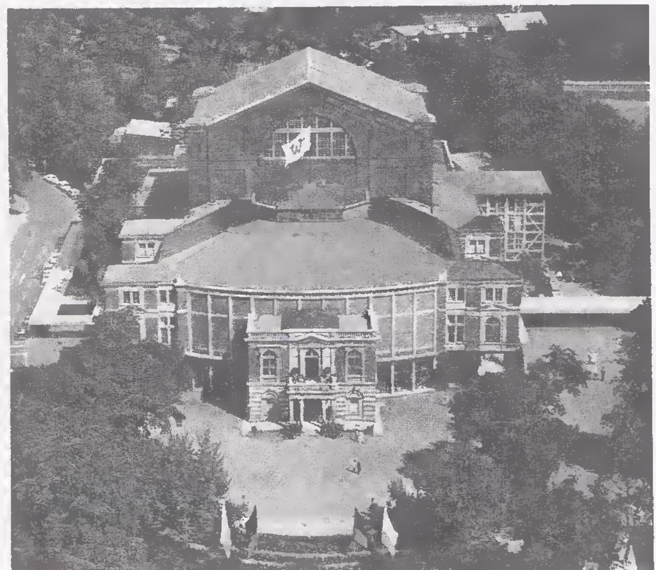
Tombe de Richard et Cosima Wagner

Le théâtre se dresse sur la colline à douze cents mètres au nord de la gare de Bayreuth. De larges allées y mènent, en pente douce, à travers un beau parc. C'est une construction simple, dépourvue d'ornement, en briques rouges, qui affecte la forme d'un parallélipipède, contenant la scène et ses annexes, accolé à un demi-cylindre renfermant la salle.

L'important est qu'il présente des dispositions techniques très originales. Tous les spectateurs, environ mille huit cents, sont placés de face, sur des sièges étagés en gradin et les loges sont supprimées. D'autre part l'orchestre est invisible car placé en profondeur, sous la scène. Les musiciens sont disposés sur de larges marches dont la pente prolonge celle des dénivellations de la salle. Le chef d'orchestre placé sur la marche supérieure et les violons peuvent seuls voir la scène et en être vus. Les instruments sont répartis de la façon suivante : au premier étage les premiers et seconds violons ; au deuxième altos et contrebasses ; au troisième violoncelles, flûtes, hautbois et harpes ; au quatrième clarinettes, bassons, cors et trompettes ; au cinquième trombones, tubas et batterie. Cette disposition offre des résultats surprenants : des effets de clair-obscur sont obtenus sur la scène car la lumière de l'orchestre ne gène pas les spectateurs et les sons arrivent au public parfaitement mélangés, les voix des chanteurs ne sont jamais couvertes par les instruments ; l'acoustique est incomparable.

La scène est vaste, une large ouverture à l'arrière permet d'amener et d'évacuer facilement les décors. La machinerie est très perfectionnée pour l'époque.

Wagner a pris une grande part dans l'élaboration et la réalisation des plans de ce théâtre. On peut vraiment dire qu'il a été un précurseur dans le domaine de l'architecture autant que dans celui de la musique.



Le théâtre

UNIVERSITÉ RENÉ DESCARTES
PARIS V

Centre de Formation Continue U.E.R. de Psychologie

Formation à la Musicothérapie

- Responsable scientifique : **Prof. H. Beauchesne**
- Responsable des Enseignements : **Prof. E. Lecourt**
- Responsable Formation Continue : **C. Lapoujade**

Modalités : formation sur 2 ans à raison de 8 stages de 35 heures.

Cette formation s'adresse aux professionnels confrontés aux problèmes posés par une approche thérapeutique à médiation non verbale : psychologues, rééducateurs (psychomotriciens, orthophonistes), psychiatres, éducateurs spécialisés, infirmiers en psychiatrie, ayant une pratique musicale.

Renseignements et inscriptions : Centre de Formation Continue, Université René Descartes, 12 rue de l'Ecole de Médecine, 75006 Paris. Tél. : 46.33.75.50 ou 40.46.16.54.

Dates : 1re année : du 17 au 24 avril 1989, du 18 au 22 septembre 1989, du 11 au 15 décembre 1989.

PROGRAMME

- **la musicothérapie : aspects historiques, méthodologiques et théoriques.**

— Les dimensions musicales et les dimensions thérapeutiques
— Les différentes techniques de musicothérapie et leurs développements en France et à l'étranger
— Les bilans psychomusicaux et leurs applications
— Supervision de cas cliniques.

- **La communication sonore et musicale.**

— Le vécu sonore
— L'écoute musicale
— Analyse de la communication non verbale sonore au sein du groupe.

- **Musique, créativité et thérapie.**

— Travail vocal, improvisation instrumentale, travail rythmique

- **Psychothérapie, musicothérapie, psychanalyse.**

— Psychothérapie et musicothérapie
— La médiation en thérapie, l'objet de la relation
— Psychanalyse et musique
— Expression corporelle, danse thérapie
— Les problèmes institutionnels.

EVALUATION :

1. Présentation de la musicothérapie à une institution
2. Présentation et analyse précise de deux séances de musicothérapie (à partir de documents sonores)
3. Analyse d'un bilan psychomusical (entretien, bilan réceptif, bilan actif, synthèse)
4. Rédaction et soutenance d'un mémoire.

CONDITIONS D'ADMISSION :

a. Niveau d'études : BAC + 4 ou équivalent (sur dossier)
b. Un diplôme professionnel médical, para-médical ou de psychologie
c. Sur le plan musical :
— une pratique instrumentale ou vocale, avec possibilité d'improvisation
— une culture musicale diversifiée.

N.B. La préparation de certaines U.V. de psychologie et/ou de musique-musicologie pourra être exigée suivant la formation de base.

d. Avoir participé au moins à un groupe d'implication
e. Avoir la possibilité d'une application clinique (ou d'un stage)

FRAIS DE FORMATION :

- Inscription individuelle : 4.400 F (soit 1.100 F par module)
- Institution : 7.200 F (possibilité de passer convention avec l'employeur dans le cadre de la Loi de Juillet 1971 sur la Formation Professionnelles Continue).

EQUIPE ENSEIGNANTE : Psychologues, Musicologues, Psychiatres, Compositeurs, Critiques Musicaux, enseignants universitaires, Musicothérapeutes...

L. Azinala, B. Bouquet des Chaux, A. Bustarret, H. Dao, M. Dwyer, M. Fajon-Marchesi, A. Fertier, P. Janand, P.P. Lacas, E. Lecourt, M. Ledoux, A. Lerner, F.B. Mache, H. Richardet, S. Rossel, F. Rougeul, M. Sikstrom, Y. Trunzler, J. Verdeau-Pailles.

ORGUES & FACTEURS DE NICE

(fin XVIIIe, début XXe siècle)

Elisabeth Pastorelli

Société de musicologie de Languedoc
Béziers - 1988

Voici le fruit d'un travail minutieux qui nous fait découvrir les richesses d'une région dont le patrimoine, influencé par l'Italie et la France, est tout à fait original, et certes loin de l'esthétique allemande qui domine aujourd'hui le monde de l'orgue.

Certains chapitres font revivre sous nos yeux orgues et facteurs d'orgues ; d'un style sobre, ils se lisent aisément. Nous pouvons nous étonner du silence au sujet des organistes avant le XIXe siècle, mais peut-être est-ce là le reflet d'une pauvre réalité ? D'autres pages plus techniques s'adressent plutôt à la réflexion des connaisseurs, qui puiseront avec joie dans l'abondante documentation. Tous profiteront des photographies, belles et variées.

PEDAGOGIE, DIDACTIQUE ET AUDITION

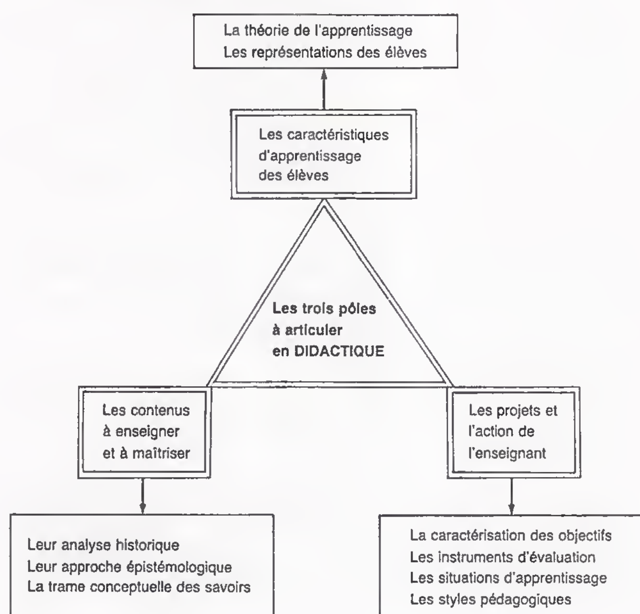
par **Yvette CURTIL**

L'Education Musicale au Collège doit s'adapter aux changements que nous connaissons tous. Pour faire face au nombre d'élèves, pour faire face à l'hétérogénéité, nous avons recherché comment conduire un travail par groupes. Cela nous a amené à l'analyse par objectif et à l'évaluation formative.

Cette pratique pédagogique se développe. De nombreux stages M.A.F.P.E.N. traitent de ce sujet et nous ne pouvons que conseiller à ncs collègues d'y participer.

Mais nous devons aller plus loin : en redécouvrant notre discipline à travers un outil d'analyse, nous serons amenés à nous poser des questions qui sont des interrogations didactiques. Par exemple : comment un élève perçoit l'idée de syncope, quels mécanismes mentaux doit-il acquérir pour maîtriser ce concept ou, autre exemple : quelles œuvres dois-je faire écouter en 6e, pour quels objectifs et à quelles conditions cela sera-t-il possible ?

Cela paraît très théorique, et il semble que nous sommes loin de la réalité d'une classe ! Et pourtant, c'est dans cette réflexion que nous découvrons que tel procédé que nous utilisons avec succès donne de bons résultats parce qu'il répond à des conditions que nous connaissons maintenant, ce qui signifie que nous serons capables d'inventer de nouveaux procédés pédagogiques efficaces parce que nous maitrisons les principes de cette "efficacité".



Evidemment, ce type de questions n'est nouveau pour personne, mais il reste à systématiser la démarche en articulant ce questionnement sur les trois pôles qui fondent la didactique :
— l'élève,
— les contenus,
— le projet du maître.

Pour préciser ce qu'il faut entendre par didactique, nous ferons appel à J.P. Astolfi, chercheur en biologie à l'I.N.R.P. Pour lui, la didactique "ne considère pas les contenus d'enseignement comme des données stables, mais elle les prend comme objet d'étude", elle veut en outre approfondir "l'analyse des situations de classe, des modes d'intervention des enseignants, des modes de raisonnement suivis par les élèves... pour mieux comprendre de l'intérieur, ce qui s'y joue".

En ce qui concerne l'Education Musicale, il y a un travail immense à faire mais passionnant. C'est un travail "rentable" quelle que soit la démarche pédagogique adoptée.

Nous n'irons pas plus loin dans cette présentation de la didactique, mais nous allons tenter par une amorce de réflexion sur l'audition de faire œuvre en didactique.

Nous voulons d'une part illustrer la définition que nous venons de donner de la didactique et d'autre part montrer par la modestie et les limites de notre travail que chacun peut apporter une petite pierre à l'édifice immense qu'il nous faut construire. Et si la pierre ne convient pas, elle sera écartée. Mais la critique est constructive et notre pierre aura cependant contribué à l'avancement de la construction.

AUDITION

1) Définition et difficultés

"Accès à une culture musicale par l'écoute des œuvres". Ces termes employés dans les instructions officielles de 85 définissent l'activité scolaire. Tout parait simple mais l'expérience nous a montré que cet aspect de notre enseignement pose de nombreux problèmes. Dans le "Traité des Objets Musicaux", P. Schaeffer distingue quatre écoutes. Citons le dans "Psychanalyse et Musique" :

> "Pour signifier l'activité d'entendre, Littré (commençons par les mots) en donne quatre : ouïr et écouter, entendre et comprendre. D'un usage si complètement négligent et glissant qu'on ne cesse de les employer l'un pour l'autre. Raidissons-les un peu, tirons — les par les cheveux pour les mettre en carré, en croisant deux oppositions : comprendre par opposition à "ouïr" montre l'accès au niveau supérieur. Entendre, par opposition à "écouter", montre le succès de l'intention : on peut écouter sans parvenir à entendre, de même qu'on peut ouïr sans comprendre".

Pour Françoise Escal, dans son livre "Espaces sociaux, espaces musicaux" l'écoute est

> "une opération active de ré-écriture qui implique l'auditeur en tant que sujet psychologique et dans laquelle il s'investit totalement : il (re)compose, (re)constitue l'œuvre musicale. Il lui donne un sens".

L'élève auditeur doit donc impérativement être intéressé pour être actif dans sa tête. Mais comment est-ce possible d'intéresser une classe hétérogène, chacun arrivant avec ses références culturelles personnelles. Que d'embuches pour le professeur !

Comment se présente ce problème pour nos élèves. Quels sont les obstacles qu'ils peuvent rencontrer ? Comment faire pour les repérer et trouver le moyen de les contourner.

Il est difficile de se mettre à la place de l'élève pour changer de perspective, pour voir le problème depuis le pôle de l'apprenant. Pour cela nous allons analyser les comportements d'écoute qui existent. En effet, nos élèves écoutent beaucoup et avec intérêt, mais quelle musique et dans quelles conditions ?

Nos pourrons en outre étudier le comportement d'écoute de l'adulte et en le comparant avec l'écoute scolaire, il sera peut-être possible d'en tirer des conclusions.

2) Analyse des comportements d'écoute

Ecoute spontanée de nos élèves

AGE	QUOI	POURQUOI
10/12 ans	Le tube à la mode	"Matraqué" par les media
12/15 ans	Le dernier disque d'un groupe à la mode	Informé par les media mais choix plus personnel
15/17 ans	Un choix plus original en rapport avec son milieu socio-culturel	Affirme sa personnalité, son identité

Ecoute dirigée en classe

QUOI	Intention du professeur	Motivation des élèves
Programme du maître	Faire repérer un instrument	Travail avec contrôle
Programme du maître et choix partiel	Choisir pour sonoriser Mixer, danser...	Projet de groupe ou projet de classe
Programme accepté	Faire connaître	Pour le plaisir et/ou sa culture

Ces tableaux peuvent nous donner des indications sur l'écoute, mais avant d'en tirer des indications, nous allons analyser une autre forme d'écoute en la comparant toujours à la pratique scolaire : c'est l'écoute de l'adulte mélomane.

Pratique ADULTE c'est :	**Pratique SCOLAIRE** c'est :
Aller au concert Acheter un disque Ecouter France Musique	Aller au cours d'E.M.
Choisir à partir de références culturelles.	Choisir très rarement et cela avec très peu de références
Décider	Subir
Payer	Bénéficier d'un enseignement
Ecouter et prendre du plaisir ou interrompre	Ecouter et apprécier diversement selon le vécu musical de chacun
Juger et sanctionner	Limiter ses réactions dans le cadre de la classe

Nous voyons que la pratique scolaire est vraiment loin des pratiques adultes ou spontanées de l'adolescent. Beaucoup de questions émergent ;
— Peut-on écouter sans liberté ?
— Comment faire pour que cette liberté ne se transforme pas en aliénation par manque de culture ?
— Comment créer un appétit de culture musicale ?

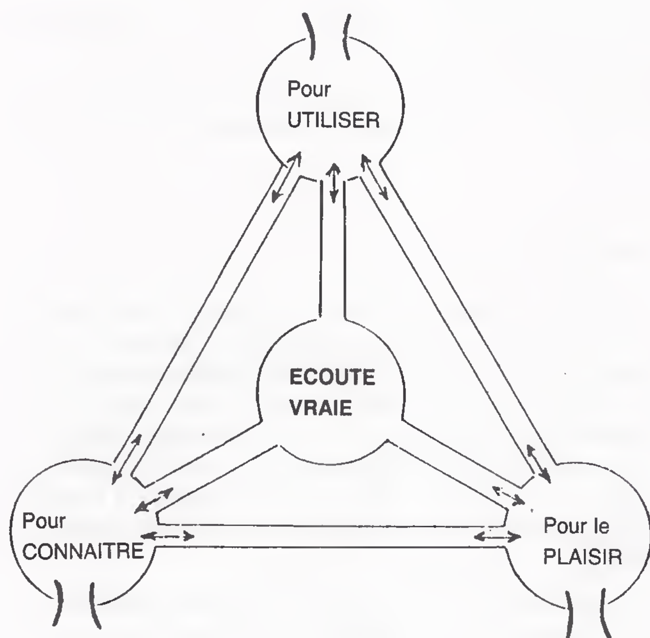
Nous ne pouvons pas faire autrement que d'essayer de créer un appétit : la spontanéité ne se commande pas, le plaisir du mélomane ne se commande pas. Il n'est pas plus possible d'être heureux sur ordre, que d'écouter parce que le maître "fait audition" !

Et pour faire écouter, il faut bien en faire une tache scolaire avec un travail défini et contrôlé. Heureusement pour les élèves, nos collègues savent faire passer leur enthousiasme, leur amour de ces œuvres ce qui parvient à effacer pour une part l'aspect "tâche scolaire", mais cela se fait aussi au prix d'un investissement personnel intense. Nous en connaissons les difficultés et les limites.

Et puis cette forme de travail n'est pas à rejeter, au contraire, c'est notre objectif d'y revenir mais dans des conditions nouvelles.

> *"En d'autres termes, quelles conditions préalables créer, quelles démarches d'abord mettre en place, quel questionnement susciter, qui vont permettre au magistral de prendre un sens et de discours étranger se transformer en nourriture attendue et nécessaire".* Henri Bassis (Quelles pratiques pour une autre école).

TROIS ENTREES qui communiquent. Les portes ne sont pas toutes ouvertes pour tous. Mais il y en a au moins une pour chacun et quand on est dedans, on peut aller partout !



3) Les entrées dans l'écoute

L'étude des tableaux fait apparaître qu'il y a trois types de motivation :
— la motivation plaisir (disque des élèves ou "tube" scolaire)
— la motivation d'une pédagogie de projet
— la motivation "supérieure", l'appétit de connaissances !

Nous pourrons donc toujours trouver des situations pour une écoute et la tâche du maître sera de transformer progressivement cette écoute initiale, (le disque de rock apporté par l'élève comme le font certains collègues, la musique support d'une danse) en une écoute digne d'un élève "musicalement éduqué".

La démarche de Frédéric Billiet décrite dans les Cahiers Pédagogiques n° 258, (numéro spécial sur la musique et les adolescents) est exemplaire.

> "Les élèves interloqués par le travail à fournir ne peuvent le refuser dans la mesure où ils ont proposés cette œuvre... Cette expérimentation d'un travail d'analyse sur la chanson de variété conduit à un paradoxe fort intéressant : la richesse et la pauvreté de ce genre musical. En effet, les trois objectifs reconnaître, éprouver, réaliser, appliqués à la chanson de variété ont permis aux élèves de mieux sentir les rouages de cette composition musicale de trois minutes et toutes les subtilités qu'ils n'auraient pas pu découvrir sans leur professeur".

4) Une démarche parmi d'autres

Pour cela, qu'allons-nous faire faire à nos élèves ? Nous donnerons un exemple qui passe par la porte : "UTILISER".

4.1) *La tâche :* Faire un contrepoint musical à un court poème en coordonnant musique et diction.

Il faudra, pour les élèves :
— Décrypter le contenu symbolique du poème.
— Ecouter la musique plusieurs fois avec prise de notes, repérer les événements, leur durée, décider de leur utilisation (en même temps que la voix, intercalé dans des silences, à quel niveau sonore...).
— Travailler par petits groupes pour, après discussion établir le projet du groupe et le plan d'exécution.

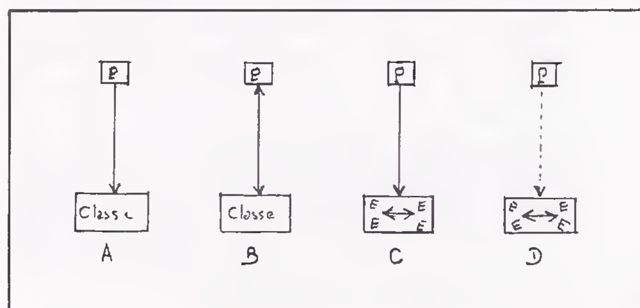
Réalisation :
— Avec une seule source sonore : le manipulateur agit sur le potentiomètre, le récitant règle son intervention sur les repères musicaux, un chef "d'orchestre" coordonne.
— Avec deux sources ou plus, les équipes peuvent être plus étoffées et il sera possible de complexifier la réalisation pour atteindre des objectifs plus élevés.

Les implications d'un tel exercice :
— Les élèves ont écouté attentivement une musique qui ne fait pas partie de leur champ culturel.
— Ils ont dû faire un effort de mémorisation.
— Ils ont dû repérer des événements musicaux pour décider quand monter le volume, quand arrêter,...
— Ils ont ressenti l'enrichissement que la musique a apporté au poème.

— Ils ont formulé des événements musicaux, des concepts ; mélancolie, intensité, apaisement...
— Ils se sont posés des problèmes de durée intérieure.

4.2) *La démarche pédagogique*

L'I.N.R.P. analyse les attitudes des enseignants dans leur classe selon le schéma suivant :



Ces quatre types de comportement ne sont pas hiérarchisés. Les flèches indiquent le sens des échanges.

On voit que la démarche utilisée ici correspond à la situation "D". C'est-à-dire que les solutions aux problèmes posés sont le résultat de la confrontation des points de vue des membres du groupe et non de l'apport du professeur. On se trouve dans la situation de ce qu'un groupe pédagogique (G.F.E.N.) appelle l'auto-socio construction des savoirs et des pouvoirs.

Un proverbe chinois dit :

J'entends et j'oublie
Je vois et je retiens
Je fais et je comprends.

Ce groupe pédagogique défend l'idée que le fait de faire découvrir aux élèves qu'ils ont, en groupe, la possibilité de se construire un savoir (ou savoir-faire), les amènera à une relation différente avec le savoir de telle sorte qu'ils deviennent "demandeur" d'une culture qui sera vraiment à eux.

4.3) *Evaluation*

Le travail par groupe n'exclut pas l'évaluation, bien au contraire celle-ci permet d'en maîtriser le fonctionnement. Nous en donnons un exemple sommaire car chacun se centre sur des intentions précises et adapte sa grille à ses propres objectifs.

Séance de mise en musique d'un poème.
Exemple d'évaluation collective :

Socio-affectif
1/ Attitude positive, échanges calmes, tous participent.
2/ Echanges houleux, tous ne participent pas.
3/ Improductif, pas de production rédigée, critiques systématiques les uns des autres.

Psycho-moteur
1/ Bonne réalisation, respect du plan de travail.
2/ Des maladresses dans la manipulation, sensible au regard et au jugement des autres.
3/ Supportent très mal de passer devant la classe, échec dans la réalisation.

Cognitif
1/ Réalisation opportune.
2/ Des erreurs.
3/ Mixage aléatoire.

Exemple d'évaluation individuelle

Socio-affectif
1/ Apport positif
2/ Comportement neutre
3/ Gène le fonctionnement du groupe

Pschycho-moteur
1/ Peut tenir tous les rôles (récitant, manipulateur, coordonateur)

Cognitif
Interrogation sommative (traditionnelle) sur l'œuvre utilisée.

Conclusion

L'Education Musicale doit se donner des objectifs ambitieux et en même temps les MOYENS de les atteindre. Outre l'apport des technologies nouvelles, un travail de recherche didactique est nécessaire pour améliorer notre efficacité dans un contexte difficile. Il faudra, entre autre, préciser et retravailler la question : qu'est-ce qu'un élève musicalement éduqué ? Il serait intéressant de connaître beaucoup de points de vue sur ce sujet !

Le professeur d'Education Musicale est placé face à un dilemme : travailler comme un militant ou prêter le flanc à toutes les attaques. Nous savons maintenant que celles-ci peuvent arriver de partout avec par exemple la D.H.G. (Dotation Horaire Globale) qui met les disciplines en concurrence ; il faut choisir entre "soutien en mathématiques" ou E.M. ! Il est important que tous les collègues puissent, par une bonne maîtrise didactique, se sentir solide pour défendre leur discipline comme situation pédagogique privilégiée.

Yvette CURTIL

LES MOTETS DE PHILIPPE DE VITRY*

IV. LES VOIX AIGUES : LEUR ORGANISATION ET LEURS RAPPORTS AVEC LES VOIX GRAVES (II)

par **Jean-Paul Montagnier**

Professeur agrégé d'éducation musicale

I) L'ORGANISATION MELODIQUE DU *DUPLUM* ET DU *TRIPLUM* :

Situés une quinte, voire une octave, au-dessus de la teneur et de la contrateneur, *duplum* et *triplum* évoluent en une tessiture quasiment semblable (1). Philippe de Vitry a une prédilection pour les mouvements conjoints. Seuls, les intervalles de tierces — fréquentes — de quartes et de quintes viennent nuancer, par endroits, cette courbe peu accidentée. Six motets uniquement débutent par un de ces "grands" intervalles ; parmi eux, citons le *triplum* de *Gratissima virginis species* (ex. 1).

Trop souvent, le déroulement mélodique des voix aiguës s'effectue autour de notes pivots sur lesquelles se greffent des bribes de gammes. Ces points d'ancrages, qui briment le lyrisme, sont, fréquemment, les notes essentielles de l'échelle sonore mise en œuvre : sa finale et sa "dominante". Ainsi, le *triplum O canenda* de *Rex quem metronum* ne parvient pas à s'affranchir du *ré,* du *fa* et du *la,* notes principales du mode dorien (ex. 2). (2)

D'autre part, nous rencontrons dans certains motets du théoricien deux procédés d'écriture facilitant l'émancipation de la mélodie, partant introduisant le lyrisme attendu :

a) La marche mélodique, bien souvent descendante, assure un renouvellement des appuis de la phrase musicale tout en conservant une profonde unité. Dès son entrée, le *duplum* de *In Arboris* expose un motif *a* répété en marche (ex. 3). A la mesure 14, le *triplum* énonce un second motif *b*, qui sera lui-même exploité en marche mélodique aux mesures 23-24 (ex. 4). Toute la suite du motet s'élabore sur ces deux motifs, ceux-ci étant distribués indifféremment aux deux voix, voire superposés (ex. 5).

A cette technique compositionnelle rationnelle — un tantinet trop "calculé" parfois — s'adjoint le principe de l'imitation rigoureuse ou non :

b) Dans l'incipit du très beau motet *Petre Clemens*, un motif *a*, exposé par le *triplum* est repris — en un canon à l'unisson — par le *duplum*. En dix mesures, Vitry, par cette imitation rigoureuse, dévoile ce qui sera l'élément moteur de la pièce : un dialogue serré entre les deux voix supérieures (ex. 6). En maints endroits (mes. 163 et suivantes), *triplum* et *duplum* se répondent par le biais de dessins mélodiques apparentés assurant, du même coup, une aération de la polyphonie et un embryon de "spacialisation" sonore. (3).

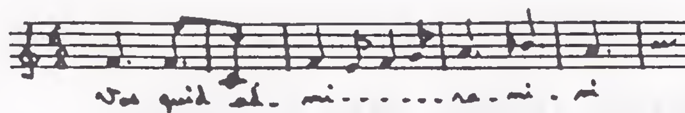
Une enquête minutieuse permettrait de soutenir que ces deux aspects du traitement mélodique — marche et imitation — sont l'apanage des motets tardifs que Vitry composa vers 1320-1346. L'écriture de *Gratissima virginis speccies* ne préfigure-t-elle pas celle d'un Machaut ?

II) L'ORGANISATION RYTHMIQUE DU *DUPLUM* ET DU *TRIPLUM* :

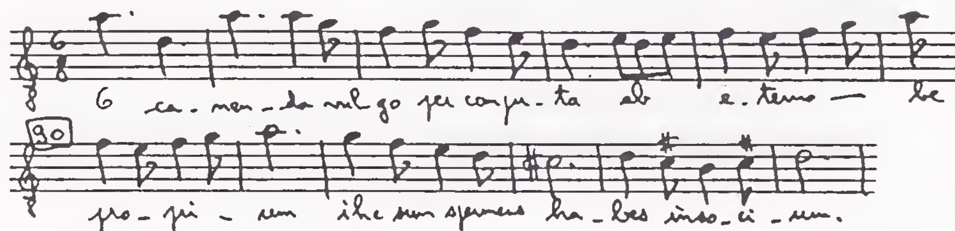
Une fois encore, c'est dès son premier motet *Adesto sancta trinitas* que l'évêque de Meaux se propose de combiner plusieurs niveaux de mensurations différents : l'exemple 7 prouve que si *modus* — la division de la longue — et *tempus* — la division de la brève sont imparfaits le *maximodus* — la division de la maxime — et la *prolatio* — la division de la semi-brève — sont, en revanche parfaits.

Toutefois, la superposition rythmique observée au sein de *Bona Condit* est, de très loin, la plus complexe que l'on puisse rencontrer dans le corpus des œuvres de Vitry. Tandis que la teneur évolue dans le monde du mode imparfait et le *triplum* dans le cadre du temps imparfait, le *duplum*, lui, s'inscrit dans le mode parfait. Dès lors, "l'enchevêtrement des rythmes y est poussé à un tel raffinement que pour mettre *(Bona Condit)* en participation moderne il est nécessaire d'employer à chaque voix des mesures différentes dont les barres ne coïncident pas" (4). (Ex. 8).

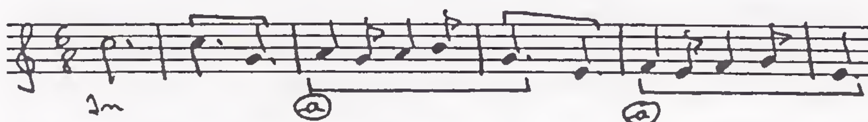
* Voir l'Education Musicale n°s 353-354-355.



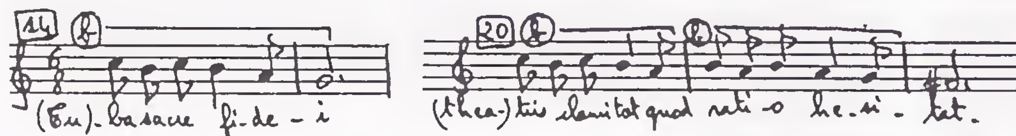
Ex. 1 : Incipit du *triplum* de
Gratissima virginis species.



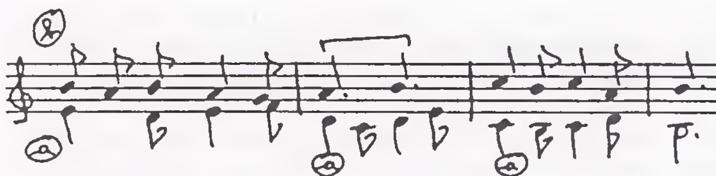
Ex. 2 : *Triplum* de *Rex quem metronum.*



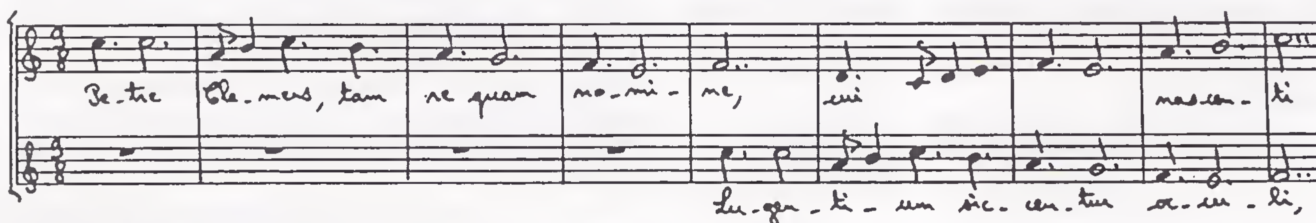
Ex. 3 : Incipit du *duplum* de *In Arboris.*
motif *a*.
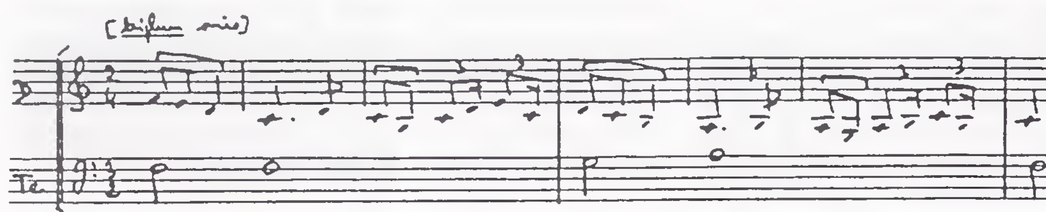


Ex. 4 : *Triplum* de *In Arboris,* mes. 14 et mes. 24.
motif *b*.



Ex. 5 : *In Arboris*, superposition des motifs
a et *b*, mes. 33.



Ex. 6 : Incipit du *duplum* et du *triplum* de
Petre Clemens.



Ex. 7 : Début de *Adesto sancta trinitas.*

temps imparfait

mode parfait

mode imparfait

Ex. 8 : *Bona Condit.* Superposition rythmique.

Ex. 9 : “Cadence rythmique” de *In Arboris.*

Ex. 10 : Hoquet terminal de *Hugo, Hugo princeps.*

Curieusement, Philippe de Vitry ne reprit à son compte l'écriture en hoquet qu'à partir de *In arboris,* soit vers 1320. Ce hoquet, si représenté dans les motets du manuscrit H196 de Montpellier ou du manuscrit de Bamberg, disparaît totalement des œuvres de Pierre de la Croix et des motets du *Roman de Fauvel.* Est-ce à dire que le hoquet, avant de devenir un genre à part entière — *cf.* le *Hoquet David* de Machaut — fut quelque peu abandonné par les compositeurs à la conquête de nouveautés rythmiques plus inouies encore ? De toute façon, Vitry découvrit dans le hoquet un moyen pour étendre l'isorythmie du ténor aux autres parties sans, toutefois, parvenir à la pan-isorythmie. Ainsi, toutes les section en hoquet de *In Arboris* sont traitées en pan-isorythmie, comme pour ponctuer chaque *color* de la teneur par une "cadence rythmique" (ex. 9). Cette pan-isorythmie "locale" est, de surcroît, soulignée par la présence de notes rouges à la teneur comme pour mieux faire percevoir à l'auditeur la terminaison du *color.* (5)

Par ailleurs, Vitry utilise le hoquet "simple" pour conclure l'édifice sonore — c'est d'ailleurs là sa place habituelle. Ainsi, *Hugo, Hugo princeps* se distingue par son hoquet — sans préoccupation rythmique particulière — dans lequel une même note est, alternativement proférée par le *duplum* et le *triplum* (ex. 10).

En dernier lieu, signalons que toutes les œuvres de Vitry sont écrites en notre 6/8 ou 9/8 moderne avec une prédominance du rythme trochaïque. Néanmoins, les formules iambiques "sont très fréquentes au sein des motets tardifs tels que *Petre Clemens* ou *Virtutibus laudabilis"* (6).

III) CONCLUSION

Il apparaît que Philippe de Vitry est en quête de nouvelles sonorités qui tendent à aérer/rendre lisible à la fois le texte littéraire et la polyphonie.

Si la courbe mélodique du *duplum* et du *triplum* n'est pas toujours heureuse et expressive, elle se voit libérer des rythmes heurtés de l'esthétique pétronienne au profit d'un débit plus régulier, entrecoupé, ça et là, par des sections en hoquet.

Par ailleurs, Vitry illustre dans ses œuvres des techniques compositionnelles relativement modernes telles que les marches mélodiques et les successions de tierces ou de sixtes parallèles (7).

Or donc, l'importance de Philippe de Vitry est capitale, non seulement en raison de son trop célèbre *Ars nova,* (8) mais aussi par ses compositions musicales — d'une valeur inégale — qui préparent celles de Guillaume de Machaut. Vitry a su intégrer l'héritage du XIII[e] siècle en un style nouveau qui atteindra les inconséquences de l'*"Ars subtilior".* Néanmoins, des interrogations demeurent : pourquoi, après avoir mis en œuvre tous ces nouveaux principes dans le corps de son premier motet *Adesto sancta trinitas* (1314), Vitry opère-t-il des retours en arrière ? Y-a-t'il eu des motets antérieurs à *Adesto* et aujourd'hui perdus ? Est-il possible qu'un premier essai soit aussi épanoui ?

NOTES :

(1) *Quoniam secta latronum* fait exception : le *duplum* est souvent plus grave que la teneur.

(2) *Cf.* la ligne très monotone du *triplum* de *Florens vigor ulciscendo* édité par SENDERS (E.H.), *The early motets of Philippe de Vitry* in : J.AM.S., 1975, vol. XXVIII, n° 1, pp. 24-45.

(3) *Cf.* encore *Virtutibus laudabilis,* mes. 29 *sq.* et 47 *sq.*

(4) CHAILLEY (Jacques), *Histoire musicale du Moyen-Age,* Paris, PUF, 1/1950, 3/1984, p. 258.

(5) Remarquer, de plus, que cette "cadence rythmique" est encadrée par deux triades/accords parfaits.

(6) GUNTHER (Ursula), *Vitry, Philippe de,* in : *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres,* dirigé par HONEGGER (Marc), Paris, Bordas, 1977, tome II, p. 1159.

(7) *Cf. Heu, Fortuna subdula,* mes. 24-25 entre *duplum* et *triplum.* Signalons, de plus, que Vitry a une prédilection pour le mode lydien et pour la cohérence du plan "modal" : quatre motets seulement débutent dans un mode pour conclure dans un autre.

(8) Rappelons que ce traité est disponible dans l'édition de REANEY (Gilbert), MAILLARD (Jean) et GILLES (André), publiée par l'American Institute of Musicology en 1964 dans la collection *Corpus scriptorium de musica.* Ce volume sera utilement complété par l'article de MAILLARD (Jean) et GILLES (André), *Note sur trois motets fantômes de l'Ars Nova de Philippe de Vitry* in : *Revue de Musicologie,* décembre 1956, vol. XXXVIII, pp. 147-150.
Nous rappelons également les excellents articles parus dans notre revue à savoir en mai 1957 n° 38 : Eléments d'Ars Nova et décembre 1961 n° 83, Philippe de Vitry, reproduit dans le volume de "Mélanges" édité à la mémoire de Jean Maillard en 1987.

Jacqueline PLANEL

A la recherche d'un authentique folklore hongrois

Démarche pédagogique

Je propose de donner ici une idée de la vie d'un des plus célèbres pionniers de la musique contemporaine : BELA BARTOK compositeur — pianiste-virtuose et chercheur né en 1881 au confin de la Hongrie, mort en exil à New-York en 1945, après avoir vécu, comme Zoltan Kodaly, dans un pays asservi par l'Autriche. Bien des années plus tard, il a fui le nazisme, qu'il voyait s'étendre de façon inquiétante en Europe. Il est mort à New-York, pratiquement dans la misère à la veille d'un retour qui aurait dû être triomphal...
(Lu dans *"La Lettre du Musicien"* de sept. 88-12, R. Jacob, 75006).
Sa dépouille a été exhumée le 22 juin 88, à Hartsdale dans l'Etat de New-York, pour être transférée en Hongrie. Son cercueil est arrivé à Cherbourg le 1er juillet où une cérémonie s'est déroulée. Il repose maintenant au cimetière Fakrasret de Budapest.

Je choisirais de faire entendre : des extraits des **Images hongroises** (Mercury 131 026 MSY) puis de la **Sonate pour deux pianos et percussions**, une des œuvres maîtresses de Bela Bartok, ensuite de larges passages de la Suite d'orchestre issus de la musique chorégraphique du **Mandarin merveilleux** (version concert - chez Decca).

IMAGES HONGROISES

Ecrite à l'origine pour deux pianos, cette œuvre fut transcrite pour Orchestre en 1931 ; ce sont cinq pièces pleines de poésie et d'humour qui rappellent les années heureuses que le compositeur consacra aux recherches folkloriques, tout au début de sa carrière.

A vingt ans, Bartok était déjà très connu comme pianiste-virtuose dans son pays ; il aurait pu se contenter d'assurer et d'étendre sa célébrité, connaître la vie brillante et facile comme son compatriote Liszt. Mais un jour, il entendit par hasard une servante hongroise chantonner un refrain qui lui parut étrange, inhabituel ; un chant d'**un style très différent des chants tziganes qu'on avait l'habitude d'entendre alors.** Très curieux de nature, il eut l'idée d'aller faire des recherches dans le village de la jeune paysanne... c'est ainsi que le musicien alla vivre avec de vieux paysans, réussit à gagner leur confiance, et à connaître leurs habitudes, leurs coutumes et leurs chants. Il fit preuve de beaucoup de patience et surmonta bien des difficultés matérielles (n'oublions pas qu'à cette époque il avait un matériel d'enregistrement beaucoup plus lourd et encombrant que celui dont disposent les techniciens actuels). Bartok consacra donc plusieurs années de son existence à parcourir à pied les campagnes les plus pauvres et surtout les plus isolées de son pays pour retrouver des chansons qui ne soient pas dénaturées par d'autres civilisations ; son ami Kodaly fut plusieurs fois de ces voyages. Bartok s'en souvint comme des plus belles années de son existence ; il évoqua avec beaucoup de tendresse les longues soirées qu'il passa devant une cheminée dans : **La veillée chez les Sicules** (n° 1) *(paysans de la province de Szekely).*

Ce morceau est d'une grande poésie, une rêverie au coin du feu, qui n'exclut pas quelques plaisanteries malicieuses. Puis vient l'évocation du montreur d'ours qui est arrivé au village. On imagine fort bien : **La danse de l'Ours** (n° 2).

Sur un accompagnement obstiné des cordes, on perçoit les efforts disgracieux du lourd plantigrade.

Mélodia (n° 3). C'est une jolie mélopée inspirée par un chant funèbre. Les fêtes sont de bons prétextes pour chanter, danser et faire de bons repas : **Un peu gris** (n° 4) est un morceau à la fois tendre et humoristique qui évoque la démarche hésitante d'un brave paysan au sortir d'un festin trop copieux !

Les porchers d'Urög (n° 5) sont de joyeux drilles qui dansent, s'amusent et manifestent leur joie au son de la "Cornemuse".

Bela Bartok n'hésite pas à afficher dans ses œuvres la ferveur de son patriotisme. Il est très vite considéré par ses contemporains comme un auteur national, situé au premier plan de la Musique contemporaine. Il voit, au-delà des préoccupations de son art, le rôle social de

l'Artiste. Après cet énorme travail de recherche, il écrit des livres sur ce passionnant sujet, fait des conférences dans les Universités du monde entier et enfin se consacre principalement à la composition.

Ses œuvres abordent tous les genres, mais il est à noter qu'en tant que pianiste-virtuose, il **consacre une grande partie de son œuvre au piano :** *"Microcosmos", "Pour les enfants", trois concertos* (1926, 1931 et 1945). Il utilise très souvent les possibilités sonores et rythmiques de **la percussion**, *"Musique pour cordes, percussion et célesta", Sonate pour deux pianos et percussion...*

Sa **musique de théâtre** est admirée dans le monde entier : *"Le Château de Barbe-Bleue"* (opéra), *"Le Prince de bois"* et *"Le Mandarin merveilleux"* (ballets).

LA SONATE POUR DEUX PIANOS ET PERCUSSIONS

Cette œuvre me paraît très appropriée pour illustrer l'évolution du langage musical de Bartok où les éléments folkloriques s'intègrent admirablement dans une musique savante qu'on estime alors d'avant-garde. Le choix des instruments en compétition plonge les auditeurs dans un univers sonore nouveau et étrange : pianos et percussions *(trois timbales, xylophone, caisse claire, tambour à timbre, cymbales suspendues, une paire de cymbales, grosse-caisse, triangle* et *tam-tam...).* Fougue, allégresse, puissance poétique, dynamisme, force, fantaisie, caractérisent tout particulièrement cette œuvre qui se divise traditionnellement en **trois parties.** C'est le **Finale**, construit en forme de **rondo** qui me paraît tout à fait adapté à un jeune auditoire. Les **trois thèmes** de ce mouvement sont de caractère populaire. Le *premier thème* (refrain) est entonné sur un ton goguenard par le *xylophone,* suivi du *2e thème* (couplet), plus mélodique...
"...si rigoureuse et raffinée que soit la composition de cette œuvre, si ardue et savante l'harmonie, toujours les traverse cette vie qui émane des profondeurs du rythme, des sources de la musique" (Gisèle Brelet, sur l'Esthétique de B. Bartok).

LE MANDARIN MERVEILLEUX (version de concert)

Dans cette œuvre apparaît le tempérament vigoureux et poétique du compositeur. Son langage est chargé :

— d'effets stridents qui s'apparentent aux bruits de la ville ;
— de rythmes multiples ;
— d'effets sonores expressifs (comme le timbre de **la clarinette** qui est souvent associé au pouvoir de séduction d'un des personnages du ballet. Celui du **trombone** symbolise l'argent, la richesse ou la convoitise...
— **l'atonalité** est constante...

Ce sont là des qualités sur lesquelles on peut facilement attirer l'attention des enfants.

Une histoire d'une réalisme brutal :

1) **Introduction.** Dans une chambre misérable située dans le quartier malfamé d'une grande ville, quatre vagabonds (trois garçons et une fille) ont décidé de dévaliser les passants. C'est la fille qui est chargée d'attirer les victimes *(effets de séduction à la clarinette).* Les garçons, eux, se cachent d'abord puis surgissent pour les dévaliser. Les deux premiers passants sont pauvres :
— un homme vieux, ridicule et gesticulant *(rythmes évocateurs)*
— l'autre est jeune, mais tout aussi désargenté...
Tous deux sont très rapidement et brutalement repoussés.

2) Le troisième passant est un riche Mandarin à l'allure étrange ; son visage est impénétrable *(accords et glissades des trombones)...* la fille a d'abord peur... *(dessins chromatiques et trilles)* puis elle essaye d'attirer l'attention du Mandarin et se prépare à danser pour charmer ce terrible personnage *(valse de forme classique, A.B.A.).*

3) Peu à peu la danse éveille la passion du Mandarin qui se précipite sur la Fille qui réussit à se dégager... Les rôles sont alors inversés : Le Mandarin attaque et essaye de séduire la Fille **(mouvement effréné de la poursuite).**
Cette scène constitue l'apogée et la conclusion de la Suite d'orchestre.

Dans la version intégrale du Ballet, le Mandarin se saisit enfin de la Fille... mais les garçons, sortant de leur cachette pour lui prendre son argent, décident d'assassiner le Mandarin.

La scène finale de ce ballet est d'un réalisme encore plus cruel : le désir et la passion du Mandarin sont si forts qu'il est invulnérable aux multiples coups que lui portent les trois vauriens, pour le faire mourir. Ce personnage étrange et magique se laisse toutefois mourir, lorsque la Fille éprouvera pour lui de la pitié et le prendra dans ses bras.

Conclusion :
"La musique de Bartok, malgré toute sa science, réserve les plus immédiates saveurs du folklore, sa violence barbare, sa cruauté démoniaque, ses ironies et ses colères... et son viril lyrisme, sa pathétique nudité, son altière sobriété. Elle en a les attraits : une mélodie aux intonations persuasives — dont les échos vivifient la forme, un rythme impétueux et impérieux d'une puissance inouïe — et dont l'élan emporte et efface les rudesses d'une harmonie qui risquait de déconcerter, et l'on comprend que Bartok séduise le profane autant que l'initié..." (Gisèle Brelet).

bibliographie

• Pierrette MARI. **Henri Dutilleux.** Editions Aug. Zurfluh, 73, boulevard Raspail, 75000 Paris. 1988. 200 pages, 96 F.

Henri Dutilleux est — nul n'en disconvient — l'une des figures majeures de la musique de notre temps. Il était urgent que fut mis fin au scandale d'une bibliographie par trop indigente. L'ouvrage de Pierrette Mari, professeur en Sorbonne et — elle-même — compositeur de grand talent, rend ici pleine justice au compositeur de *L'Arbre des Songes.*

La vie du compositeur est d'abord fidèlement retracée — itinéraire tout entier consacré à la lente élaboration d'une œuvre noble, rigoureuse et forte. Un portrait de l'homme actuel et du créateur désormais en pleine possession d'un langage et d'un style irréductibles à tout autre, complètent cette biographie. Sont, en outre, analysées les principales œuvres (thèmes musicaux notés) : *Sonate pour piano, Première Symphonie, Deuxième Symphonie "Le Double", Métaboles, Tout un monde lointain, Ainsi la nuit, Timbres-Espace-Mouvement, L'Arbre des Songes (Concerto pour violon).*

En fin de volume, ont été regroupés quelques écrits de Dutilleux sur divers compositeurs — de Beethoven à Webern —, une bibliographie, une discographie et un catalogue exhaustif de l'œuvre (regrettons à ce propos que Dutilleux, pour lequel l'œuvre majeure du XXe siècle — tous genres confondus — est le *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, n'ait pas écrit lui-même d'opéra, ait d'ailleurs si peu écrit pour la voix...).

La parfaite clarté et l'acuité dans l'expression de la pensée éclairent ici admirablement et l'homme et son esthétique et l'œuvre.

• Antoine HENNION. **Comment la musique vient aux enfants,** *une anthropologie de l'enseignement musical.* Editions Anthropos (diffusion : Economica, 49, rue Héricart, 75015 Paris). 239 pages, 95 F.

Le sous-titre de l'ouvrage précise (heureusement...) le propos. Il s'agit en fait de la description d'un univers culturel auquel l'auteur prétend rester totalement étranger, dont il veut ignorer les principes aussi bien que le sens. Un examen approfondi du solfège et des débats qui l'entourent, ainsi que l'ethnographie d'un cours de débutants et d'une classe d'analyse au CNSM constituent le principal de l'ouvrage.

Antoine Hennion émet l'hypothèse qu'entre l'objet (la musique) et le sujet (le mélomane), la médiation (qu'elle soit le fait de parents, de camarades ou de professeurs) est première, fondatrice. Pour l'auteur, en effet, on ne saurait aimer la musique par auto-révélation : "On l'aime, écrit-il, à la suite de diverses cérémonies (positives ou négatives) de présentation, d'initiation, de surestimation anticipée, d'auto-projection vers un objet désigné par d'autres". Théorie de la *mimesis* (Objet du désir désigné par le désir des autres !) qui ne déplairait certes pas à René Girard...

Aussi bien producteur de la "valeur" de l'œuvre d'art que de la compétence de l'amateur à la discerner, le médiateur doit toutefois — en tant que tel — disparaître : seule, en effet, sa dénégation par le sujet instaure la réalité de l'objet. Mais, là, le propos n'a rien de bien nouveau — il n'est que de se souvenir de l'objurgation de Zarathustra, grand médiateur s'il en fut, à ses disciples : "Maintenant je vous ordonne de me perdre et de vous trouver !„...

Réalisé par un "faitaliste" (comme disait Lénine, en parlant... de tout autre chose), voilà un état des lieux pédagogiques original et révélateur.

Francis Cousté

• Jean-Bernard CONDAT *(et alii)*, **Nombre d'Or et Musique**, Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1988.

Ce petit livre de 186 pages se présente sous la forme d'un recueil d'articles d'auteurs divers réunis par Jean-Bernard Condat, chacun traitant d'un des innombrables aspects du thème général. Tout le monde a plus ou moins entendu parlé de cette "Proportion dorée", écho à travers l'éternité de théories remontant au moins aux Pythagoriciens. Il s'agit plus tôt d'une conception empruntée à l'architecture et plus ou moins teintée d'occultisme, mais les divers auteurs nous démontrent avec brio que — consciemment ou non — les meilleurs et les plus prestigieux compositeurs y ont fait appel, plus particulièrement Machault, Bach, Mozart, Debussy, Ravel, Stravinsky, et surtout Bartok et Xénakis. Ce sont surtout des analyses des structures d'œuvres importantes, mais le dernier article, signé de Graeme D. Ruskworth, d'Australie, traite des proportions architecturales des buffets d'orgues.

Ce volume prélude à un colloque international sur le même sujet, qui se tiendra à Paris en Juin 1989. Les articles sont publiés dans la langue la plus familière à chaque auteur (anglais, français — en majorité — ou allemand). L'on peut malheureusement regretter la quasi absence de résumés — ou "abstracts" à peu près générale, dans les deux autres langues.

Un petit livre bien précieux, qui ouvre des horizons insoupçonnés à l'analyse musicale.

Roger J.V. Cotte

L'APEMSu

L'APEMSu (homologue de l'APEMu pour l'enseignement supérieur) se réunissait le samedi 21 janvier 1989, à 14 heures, dans la bibliothèque de Musicologie de l'Institut d'Art et d'Archéologie, rue Michelet, à Paris.

Le président Serge Gut rendit tout d'abord hommage à Frédéric de la Granville pour son excellent compte rendu des travaux précédents. Il fut ensuite débattu de la procédure et du calendrier de dépôt des candidatures à la présidence de l'association - M. Gut ne souhaitant pas, quant à lui, se représenter - : chaque candidature devra être assortie d'une brève profession de foi ; les élections auront lieu lors de la réunion du 11 mars prochain.

Deux postes de Maître de conférence en Musicologie devraient être mis au concours à l'Université de Tours : l'un pour le Moyen-Age, l'autre pour la période classique.

Sont avancées diverses propositions d'œuvres pour le futur programme d'Histoire de la musique au CAPES et à l'agrégation ; le choix ne sera arrêté qu'une fois envisagées les disponibilités en partitions, en enregistrements et en personnel enseignant. Il est également suggéré que, parmi les œuvres au programme, il y ait toujours "une œuvre très connue" (*).

Les 28, 29 et 30 septembre 1989, se tiendra à Strasbourg, sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale, un Congrès international consacré à l'Analyse musicale. Il est déploré que, à ce jour, seulement quatre français se soient proposés pour faire une communication, alors qu'il y a déjà vingt étrangers inscrits — anglais et américains pour la plupart... (Il faut toutefois reconnaître que le caractère quelque peu inquisitorial et discriminatoire du questionnaire de la SFAM, aussi bien que le niveau élevé des frais de participation auront pu décourager certains). Les principaux thèmes qui devraient être débattus au cours de ce congrès sont :

— Fondements épistémologiques de l'analyse musicale
— Terminologies
— Musique et signification
— Situation de l'analyse schenkerienne (**)
— La musique ancienne
— Musiques de grande diffusion (variétés, rock, jazz...).

Est-il nécessaire de dire que l'APEMu se réjouit des liens qui se nouent avec l'APEMSu ? La convergence actuelle de nos analyses ne pourra que favoriser une continuité éminemment souhaitable.

Francis Cousté

(*) Les adhérents de l'APEMu n'auraient-ils pas des remarques ou des souhaits à formuler à ce sujet ?

(**) Il n'y aurait en France qu'un seul spécialiste de la question, actuellement... étudiant en Maîtrise, à Paris-IV.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

A l'écoute de la musique. Elisabeth **Lamarque** et Marie Josée **Goudard.** Ed. **Henry Lemoine.**

Il s'agit de dictées à parties manquantes et dépistage de fautes sur des œuvres du répertoire enregistrées sur cassette. L'ensemble comprend donc : le livre de l'élève, qui contient les partitions incomplètes ou fautives (parfois les deux ensemble) ; le livre du professeur qui contient... le corrigé et des indications de travail ; enfin, la cassette où les dépistages de fautes sont enregistrés en deux versions : la première avec les fautes et la deuxième sans les fautes. Un seul dépistage de fautes consiste à trouver une erreur dans la partition, cas qui dans la réalité se rencontre aussi, hélas !

Ce travail, prévu pour un niveau de fin de premier cycle de conservatoire, rendra de grands services à tous ceux qui apprécient ce nouveau genre d'éducation de l'oreille qui permet en même temps de découvrir un abondant répertoire. Le recueil ne comprend pas moins de 32 numéros allant de Robert de Visée à Bela Bartok. Le classement chronologique ne préjuge pas de la difficulté du travail demandé et laisse au professeur l'initiative du choix de sa progression en même temps que de son parcours musical.

On ne peut que se réjouir de cette remarquable réalisation. La cassette, en particulier, est une réussite, compte tenu de la difficulté de l'entreprise. Ce sera l'occasion pour nos élèves de découvrir certains instruments particulièrement mis en valeur par une prise de son très analytique. Il s'agit de permettre un travail auquel nos élèves sont peu habitués : il convient donc que la lisibilité de la bande soit parfaite, ce qui est le cas. L'exemplaire que j'ai auditionné comporte un léger pré-écho, audible au casque, mais qui ne devrait pas être gênant en haut-parleur. Mais ceci est la rançon du haut nivau d'enregistrement et ne compromet pas la qualité de l'ensemble. Le fait que, dans les pièces avec orchestre (concertos), l'orchestre soit remplacé par une réduction au piano ne constitue pas une gêne. Et rien n'empêche de faire entendre ensuite le passage — ou mieux, l'œuvre entière si le temps dont on dispose le permet — et de comparer ainsi les mérites des deux versions (couleurs de l'orchestre etc... interprétation...) suscitant ainsi cette écoute active — et pas seulement pour reconnaître des notes ou des rythmes — que nous souhaitons tous voir se développer chez nos élèves. Je souhaite que ces cahiers soient suivis de beaucoup d'autres pour les autres niveaux : il y avait là un manque qu'Elisabeth Lamarque et Marie-Josée Goudard ont heureusement entrepris de combler.

CHANT ET REVOLUTION

En attendant le numéro spécial du mois prochain sur la question, je me permets de signaler à nos lecteurs qu'il existe une version à quatre voix mixtes a capella de **la Marseillaise**, fort agréable à chanter et semble-t-il aujourd'hui peu connue. En effet, la Marseillaise de Berlioz, à laquelle beaucoup pensent, d'une part n'est pas disponible sauf pour les chorales participant au Bicentenaire dans le cadre de la fête des Libertés, d'autre part demande un effectif choral important et ne peut se passer d'un orchestre non moins important.

Il s'agit de l'harmonisation à quatre voix mixtes a capella de la **Marseillaise** publiée par **Marc de Ranse** aux éditions de la Schola Cantorum, éditions à l'heure actuelle rachetées par une maison suisse, mais à qui l'on peut commander facilement soit par la *Boutique Musicale A Cœur Joie de Paris*, 70 bd Beaumarchais, tél. 43.38.57.20 soit par Lyon Cedex 09, tél. (16) 78.83.19.61, qui expédient dans toute la France. Attention : il y a une faute dans la partition : la dernière note de ténors, sur sillons est un ré et non un fa...

Daniel Blackstone

GUITARE

Editions Alphonse Leduc

12 chorals de la Passion selon St Matthieu de J.S. **Bach** (transcription pour 4 guitares par J.M. Pallen).

3 Madrigaux anglais à 5 voix de **Thomas Weelkes** (transcription pour ensemble de 4 guitares par **J.M. Pallen**).

Deux transcriptions réalisées avec le même soin. L'édition comporte un conducteur et des parties séparées. J.M. Pallen a volontairement modifié la répartition des voix d'une pièce à l'autre pour permettre à chaque guitariste de travailler les différents registres. Niveau : à partir de P1.

Editions Berben

Sonate n° 2 de **Dusan Bogdanovic** (collection Angelo Gilardino).

Œuvre commandée par les concerts d'été en l'église de Saint Germain à Genève. L'écriture allie tradition et modernisme : forme en 4 mouvements, souci mélodique constant et écriture contrapuntique, mélange de polytonalité et d'atonalisme, changements fréquents de mesure... et grande difficulté technique (niveau supérieur).

Editions Billaudot

Œuvre complète pour luth de J.S. **Bach** (transcription **Michel Sadanowsky**) en trois volumes.

Edition intéressante à plus d'un titre. Dans sa préface, M. Sadanowsky, après avoir cité ses sources (titre et signataire des manuscrits, tonalités originales), soulève d'intéressantes questions musicologiques : seuls le prélude BWV 999 et le prélude — fugue — allegro BWV 998 auraient été réellement conçus pour le luth. Par ailleurs, "jouer les suites pour luth sous le prétexte que la guitare en est issue est une pratique sans fondement".

Faut-il alors y renoncer ? Non, car "il y a cependant de bonnes raisons de les jouer : essentiellement le fait qu'il s'agit de chefs-d'œuvre à la polyphonie plus évidente que celle d'autres suites" (ouf ! sauvés !).

Michel Sadanowsky, qui joue Bach régulièrement et avec le talent que l'on sait, nous livre ici des transcriptions musicalement irréprochables, et des doigtés à la fiabilité éprouvée. Son travail deviendra vite une référence.

Tema per uno de **José Luis Campana.** Pièce pédagogique. Commande du ministère de la culture.

L'auteur a adapté ici une autre de ses œuvres, la pièce nº 1 pour guitare, petite formation instrumentale et bande magnétique. Chose rare, elle est réellement conçue pour des débutants (D1 - D2). L'écriture est principalement monodique (on ne pose jamais 2 doigts à la fois). L'élève peut se concentrer sur le phrasé et la dynamique, notés avec une grande précision, et découvrir la notation proportionnelle (avec indication des durées en secondes).

Edition J.M. Fuzeau

Dix petites études impressionnistes de **Michel Coing.**

Ecriture plus traditionnelle que Campana, mais qui évite à la foir un néo-classicisme par trop routinier, et une trop grande abstraction déroutant parfois les jeunes élèves. Chaque étude, tout en traitant d'un problème technique particulier, comporte un titre évocateur : "La nuit glacée", "Le brouillard du petit matin"... Poésie du verbe en relation avec la poésie de la musique.

40 Haï-kus pour 1, 2, 3 ou 4 guitares de **Jean-Louis Petit** (collection "Un, deux, plus..." présentée par l'Union Nationale des Compositeurs de Musique).

Comme l'explique l'auteur, ces 40 petites pièces sont construites sur une série de base de 6 sons, séparés par 5 intervalles différents, donnant par renversement, transposition et juxtaposition une série complète de 12 sons. Ces compositions s'apparentent donc au sérialisme, tout en étant accessibles aux élèves par leur courte durée et leurs caractères nettement différenciés. Les niveaux (indiqués de façon parfois un peu opitimiste) s'échelonnent entre D2 et P2.

Les Chemins de la guitare, volume 4 de **Marc et Eric Franceries** (texte français-anglais).

Les auteurs se proposent d'amener les élèves à une connaissance approfondie de leur manche, tant sur le plan technique que sur celui du déchiffrage ; et ce, au moyen d'un grand nombre d'exercices de difficulté progressive en 4e, 6e et 8e positions, tonaux et atonaux, avec ou sans doigtés. Niveau : à partir de P2.

5 chansons populaires françaises harmonisées par **Gérard Reyne** : Se canto - La légende de St Nicolas - Voici la St Jean - La cambo mi fa maou - C'était Anne de Bretagne.

Un bel hommage à notre folklore. Niveau : moyen.

5 Etudes de style de **Gérard Reyne** : The last Mazurka - Hommage à Villa-Lobos - Pour Scriabine - Piazzolina - Mother Africa.

Sous des titres accrocheurs, cinq hommages à des compositeurs et/ou à des styles, dont l'auteur montre sa profonde connaissance en même temps que celle de son instrument. Niveau : moyen-supérieur.

Editions Lemoine

Sonate en Do Majeur de **Franz Xaver Dusek** (1731-1799). Transcription et doigtés de **Vladimir Mikulka** (instrument d'origine non précisé).

Trois mouvements assez courts (niveau moyen). Musique superbe, bonne transcription.

Sonate en sol mineur de **Domenico Cimarosa** (1749-1801). Transcription en la mineur et doigtés de **Pascal Boëls** (original pour clavecin).

Une magnifique sonate en un mouvement, qui s'adapte à merveille à la guitare. Niveau : E2-moyen.

Le répertoire du guitariste, volume 2 de **Yvon Rivoal.**

Voici un choix judicieux et varié d'œuvres du 16e au 20e siècle. Les pièces sont classées par degré de difficulté (niveau : P1 à E2). Le recueil est précédé de la liste des auteurs accompagnée pour chacun d'eux d'une courte notice biographique. Vient ensuite un lexique rappelant les signes utilisés pour la notation des doigtés et des différents modes d'attaque. Dans le cours du recueil, les dates des auteurs sont rappelées systématiquement, et des notes de bas de page donnent les indications techniques essentielles. Signalons également que le phrasé est systématiquement indiqué, fait rarissime (on se demande d'ailleurs pourquoi) dans les partitions pour guitare.

Mascarades de **Nikita Koshkin**, en 2 recueils (collection Vladimir Mikulka).

Koshkin est un jeune compositeur moscovite. Le caractère russe nettement perceptible de ces petites pièces, assez classiques au demeurant, rompt avec les sempiternelles influences hispano-américaines, et séduira plus d'un guitariste. Les morceaux sont classés par ordre croissant de difficulté. Niveau : D2-E1 pour le 1er recueil et E1-E2 pour le deuxième.

Editions Salabert

Guitare classique volume 2 d'**Erik Satie** : Nouvelles pièces froides - Gnossiennes 4, 5, 6 - Deux rêveries nocturnes - Sarabandes 1, 2, 3. Transcription pour 2 guitares par **Peter Kraus.**

Ce recueil nous montre à quel point la musique de Satie convient à la guitare, tant sur le plan musical que sur celui de la technique. Niveau : moyen.

Editions Transatlantiques

El Carbonerito (variazioni su un tema infantile) de **Ernesto Cordero.**

Nulle prétention dans ces variations, mais un réel plaisir pour les oreilles et pour les doigts. Il est difficile de résister à cette musique. Niveau : moyen.

Panorama de la guitare volume II par **Rafael Andia** et **Catherine Fayance** : 60 pièces (degrés préparatoire et élémentaire).

Ce recueil, divisé comme le premier en 3 parties : musique baroque - musique romantique - musique traditionnelle et moderne, a de nombreuses qualités. Il est précédé d'un lexique indiquant les notations propres à la guitare ainsi que celles rencontrées dans la musique contemporaine, et suivi d'une liste des sources avec indication de l'instrument d'origine. Il est abondant et original : il comporte peu de ces pièces dont tout un chacun possède déjà 7 versions dans 3 tonalités différentes. Il est nettement plus difficile techniquement que le premier volume, et la plupart des pièces s'adressent à des élèves de degré élémentaire.

(Suite page 30)

nOtre discOthèque

• **Tristan et Iseult - Azema, Ledroit, The Boston Camerata, Joël Cohen - Erato ECD 75528, DDD, 68'46.**

Grand connaisseur et interprète de la musique médiévale, **Joël Cohen** a eu l'excellente idée de réunir des textes et des mélodies d'époque, réalisant un montage reconstituant la légende de *Tristan et Iseult*, telle qu'ont pu l'entendre des auditoires français ou allemands. C'est très convaincant et très beau.

• **François COUPERIN, Concerts royaux - Brandis, Holliger, Nicolet, Jaccottet - Archiv "Galleria" 427 119-2, ADD, 55'05.**

Le vieux, très vieux Louis XIV (il mourut en 1715 à 77 ans, largement 100 ans à notre époque) ne dut certainement pas beaucoup apprécier ces superbes *concerts* que lui écrivit le grand Couperin en 1714-1715. Il est vrai que le monarque ne cessait de perdre des membres de sa famille, et il enterra toute la génération de ses enfants et celle de ses petits-enfants - Louis XV est son arrière-petit-fils !

La version qui nous est proposée date de 1976 (coffret de 3 disques, intégrale des *Concerts* et *Nouveaux Concerts*) ; c'est une réalisation remarquable tant pour la lecture de la partition que pour l'interprétation. Le report en CD est parfaitement réussi et fait attendre avec avidité celui des *Nouveaux Concerts*.

• **Jean-Sébastien BACH, Cantates BWV 51, 93, 129 - Mathis, Reynolds, Schreier, Fischer-Dieskau, Münchener Bach-Chor und Orchester, Karl Richter - Archiv "Galleria" 427 115-2, ADD, 63'48.**

Une de ces trois œuvres, composées entre 1726 et1730, la cantate BWV 51, figure déjà dans un report en CD composé bizarrement de 3 disques, mais un gênant souffle en gâche l'audition à haut volume. Rien de tel ici, et l'on peut davantage apprécier les interprètes, en particulier la belle performance de **Pierre Thibaud** qui joue magnifiquement une partition de trompette très virtuose. **Karl Richter** (1926-1981) donne sa pleine mesure dans un répertoire où il excelle.

Jean-Sébastien BACH, Sonates pour flûte : Aurèle Nicolet, Karl Richter - Archiv "Galleria" 427 113-2, ADD, 64'16.

Il est un peu dommage que sur les cinq œuvres de ce disque, deux ne soient pas de Bach (BWV 1020 et 1031). Tans pis, elles n'en font que mieux ressortir les beautés des sonates BWV 1030 et 1032 où les interprètes nous font comprendre combien Bach fait partie des créateurs de la musique de chambre : le clavecin obligé a une véritable partie. Quant à la sonate BWV 1013 pour flûte seule, c'est une merveille que dégustent en solitaires les flûtistes... ou les auditeurs de cette belle version.

• **Jean-Sébastien BACH, les grands préludes et fugues pour orgue - E. Power Biggs - CBS "Masterworks", 2 CD, ADD - MYK 42647, 57' - MYK 42648, 62'18,**

Né en 1906 en Angleterre, décédé en 1977, l'organiste Edward Power Biggs a, entre autres titres de gloire, celui d'avoir fait connaître le répertoire préclassique et classique aux Etats-Unis où il s'installe en 1930. Ses interprétations sont un modèle et une référence ; cela méritait amplement le report en CD de ces enregistrements réalisés entre 1964 et 1971. Ce diable d'homme nous ferait presque croire que ces 12 œuvres sont faciles à jouer !

• **Musique de l'époque Biedermeier - Ensemble Biedermeier de Vienne - Denon CO-72587, DDD, 74'05.**

L'expression "Biedermeier" désigne dans les pays germaniques la période 1815-1848, entre le Congrès de Vienne et l'explosion du "printemps des peuples", caractérisée par un conformisme bourgeois sur fond d'industrialisation. C'est le temps de Metternich en Autriche, avec sa terrible police étouffant toute revendication des nationalités. Dans cette Vienne oppressive et jésuite, où Beethoven et Schubert trouvèrent néanmoins un cadre inimitable, une nouvelle forme musicale vit le jour : la valse viennoise. Alors, choisissez votre cavalier (cavalière) et entrez dans la danse au son des 16 valses, galops ou polkas de ce disque, signées Lanner ou de la famille Strauss. Grâce aux 4 interprètes, fermez les yeux, vous êtes au Prater !

• **BACH et BRAHMS orchestrés par SCHOENBERG - Orchestre symphonique de la radio bavaroise, Michael Tilson Thomas - CBS "Masterworks" MK 42129, DDD, 47'40.**

Conçus pour l'orgue, les préludes de choral BWV 631 et 654 trouvent avec l'orchestration de Schoenberg (1912) une dimension grandiose. Quant au *Quatuor avec piano* op. 25 de Brahms, Schoenberg l'orchestra en 1937 pour pouvoir "tout entendre". Malgré la virtuosité de Schoenberg, bien rendue par les interprètes, on peut préférer les originaux, mais ces curiosités sont loin d'être négligeables.

• **Maurice RAVEL, Boléro, Rapsodie espagnole, La Valse..., Daphnis et Chloé - Orchestre national de France, Eliahu Inbal, 2 CD, Denon, DDD, 33 CO-1797, 57'19 et 33 CO-1796, 57'06.**

On ne présente plus ces œuvres qui font partie du patrimoine universel, mais il faut se réjouir de ce début d'une nouvelle intégrale. L'orchestre est somptueux et la prise de son bien spatialisée. Le premier disque est, parfois, surprenant, comme dans *La Valse* où les tempi sont curieux. Inbal a cependant particulièrement réussi *Daphnis et Chloé* et je recommande chaudement cette version qui promet beaucoup pour la suite de l'intégrale.

• **Les Mariés de la tour Eiffel - Orchestre national de l'O.R.T.F., Darius Milhaud - Adès 14.146-2, AAD, 62'41.**

Spectacle de Jean Cocteau, créé en 1921 dans une France qui avait retrouvé la paix et la joie de vivre, *Les Mariés de la tour Eiffel* ont été mis en musique par cinq membres du Groupe des Six. La présente version a été enregistrée en 1966, et tout avait été réuni pour se rapprocher des conditions de la création. Le report est bien réalisé, et c'est une excellente idée que d'avoir complété le disque avec une œuvre de **Louis Durey**, le seul absent des **Mariés** - il s'agit d'une ravissante suite pour quintette à vent, *Les Soirées de Valfère*. Un très beau disque.

Nous avons aussi reçu

Prokofiev, *1er concerto pour violon* - **Glazounov,** *concerto pour violon* - **Chedrin,** *Stihira* - Mutter, National symphony orchestra, Rostropovitch - les œuvres sont belles, mais quel mélange ! Erato ECD 75506, DDD, 64'05.

Beethoven, *Triple concerto* - **Brahms,** *Double concerto* - Serkin, Laredo, Parnas, Stern, Rose, Schneider, Ormandy - encore un mélange, mais ces interprétations valaient le report en CD. CBS "Masterworks Portrait" MPK 44842, ADD (? non indiqué), 71'12.

Lemmens et Franck, *œuvres pour orgue* - Stanislas Beriemaeker. Un disque très intéressant pour redécouvrir l'orgue belge. René Gailly, R.G.I.P., CD 88 800, DDD, 69'22.

Franck, *œuvres pour piano* - Dominique Cornil. Des œuvres attachantes et rarement jouées qui seront une découverte pour beaucoup. René Gailly, R.G.I.P., CD 86 004, 61'04.

Le livre de Bach de Biggs - orgue : E. Power Biggs. Il s'agit de 24 œuvres ou œuvrettes qui sont apocryphes ou adaptées. Un repiquage qui ne s'imposait pas. CBS "Masterworks" MYK 30539, ADD, 48'15.

Bonne idée que cette collection "A la rencontre de..." chez CBS, de quoi initier, à bon marché, les enfants et même le grand public, à l'aide d'extrait de l'œuvre d'un grand musicien. Dix titres sont disponibles pour le moment, en particulier **Brahms, Schumann** et **Tchaikovsky.** Les repiquages sont sans doute ADD (?), et parfois d'origine mono. Le livret est en revanche, et hélas, tout à fait indigent, ce qui est un paradoxe pour une collection (parrainée par Eve Ruggiri...) qui se veut didactique.

Disques pour enfants

Notre collègue **F. Gosselin**, professeur au collègue de Caumont l'Éventé (Calvados) a réalisé avec des élèves de son établissement un 45 tours à partir de chansons connues dont la musique a été gérée par un ordinateur. La fraîcheur des voix de ce groupe vocal mixte "L'Éventail" fait oublier les imperfections. Une réalisation sympathique (écrire à F. Gosselin).

L'ensemble **Tre Fontane** et **Koldo Amestroy** nous propose un 33 t dont la première face est occupée par des contes du Moyen Age illustrés musicalement, et la seconde par des estampies italiennes du XIVe siècle. Une réalisation qui sera appréciée de nos collègues du primaire et du collège (disque noir, K7 ou CD, U.V.P.C.A., 6 bis, rue Cazalis, Bordeaux).

Le Vilain petit canard est un joli conte d'Andersen. Il est mis ici en musique par **Jean Gauffriau** et interprété par l'Ecole nationale de musique de Saint-Nazaire. Là encore, une aide précieuse pour nos collègues (écrire à Jean Gauffriau, 20, rue Ronsard, Saint-Nazaire).

Philippe ZWANG

écoutons notre siècle

(suite de la page 2)

Jamais autant qu'aujourd'hui notre société ne s'est projetée dans un avenir que les progrès de la science ramènent constamment au niveau d'un présent. Mais loin de nous la pensée que la musique contemporaine puisse représenter un progrès par rapport aux époques antérieures. Parlons simplement, comme il se doit, d'évolution. Il ne s'agit pas de renier le passé, mais bien au contraire de lui restituer un sens, qu'il n'a plus pour nos élèves. Il y a fort à parier que l'écoute intelligente, exemple de tout préjugé, de la musique contemporaine est le meilleur moyen de les réconcilier avec ce passé ; le passé perçu dans toute sa modernité. Faisons confiance aux enfants. L'ouverture d'esprit est peut-être l'apanage des adultes, mais l'avantage des enfants est de naître l'esprit ouvert.

La tentation est alors grande, le piège se tend. "L'écoute ou la pratique ?" Et si on s'était trompé ? Si une heure de musique par semaine c'était insuffisant ? Me pardonnera-t-on cet échappatoire ?

Max NOUBEL,
professeur certifié
Collège Touvent, 36000 Châteauroux

(1) *Prochainement dans l'E.M., une analyse du compositeur Ligeti.*

AVIS ADMINISTRATIFS

• **Baccalauréat 1989** (B.O. nº 5)

L'épreuve facultative d'éducation musicale se déroulera le jeudi 1er juin à partir de 8 h.

• **Baccalauréat technologique musique session 1989.** Œuvres au choix, option instrument et option danse (B.O. nº 6).

Trop longue nous ne pouvons reproduire la liste des œuvres au choix-option instrument. Nous vous conseillons de vous reporter au B.O. du 9 février 1989.

• **Semaine des Arts 1989**

Elle se déroulera du lundi 29 mai au samedi 3 juin (voir B.O. nº 6).

• **Bicentenaire de la Révolution Française**

Cette célébration qui s'étalera sur toute l'année 1989 sera marquée par la journée du 21 mars (premier germinal du calendrier révolutionnaire) retenue pour être dans tous les établissements scolaires la journée de la Révolution Française et des droits de l'Homme et du citoyen (B.O. nº 5).

Nous rappelons la sortie de notre numéro double — **Spécial Bicentenaire** — consacré à la musique sous la Révolution. Analyses et commentaires d'œuvres, Histoire et humanisme, Musique et chronologie, Hymnes et faux hymnes, La Marseillaise par J. Chailley.

Nous souhaitons que chaque enseignant invite ses élèves à acquérir cette revue.

OFFRES D'EMPLOI

• L'Orchestre régional "Philharmonie de Lorraine" recrute sur concours 1 alto solo et 1 premier violon solo.
Dépôt des candidatures le 10 avril.
Ecrire ou téléphoner : 57, rue Chambière, 57000 Metz - Tél. 87.32.42.43.

• L'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo recrute sur concours un second violon, un alto, un violoncelle.
Candidatures jusqu'au 20 avril.
Ecrire à Monsieur Croesi, directeur de l'O.P.M.C., B.P. 109, M.C. 98007 Monaco Cedex.

• Le Conservatoire National de Douai recrute 1 professeur de formation musicale pour septembre prochain. Adresser **candidature pour le 30 avril.**
Ecrire : 87, rue de la Fonderie, 59500 Douai.

Association pour la Défense et le Développement de l'Enseignement Musical et Artistique

Les **Conservatoires de Paris** sont en danger de mort... Professeurs et Directeurs réagissent, reçoivent la presse, exposent leurs revendications...

Ils demandent :

— soit : **la Reconnaissance des diverses fonctions** au sein du Collège d'Inspecteurs, Directeurs, Professeurs et Accompagnateurs selon les catégories **classiques dans tout Conservatoire** en France : Professeurs à plein temps, Professeur à temps partiel, Professeur Adjoint à temps plein, Professeur Adjoint à temps variable, Professeur Accompagnateur, Accompagnateur Adjoint, Assistant, Professeur chargé de Cours... qui seront *délégués dans les Conservatoires-Associations* par la Ville (comme c'est le cas des Professeurs délégués dans les Ecoles). Selon les *Statuts des Ecoles Nationales et des C.N.R.*
— soit : la possibilité d'un *"agrément municipal"* des Conservatoires qui en feront la demande.

La Reconnaissance des **Diplômes.**

La Reconnaissance du rôle d'une Inspection (**Statut** pour les Inspecteurs).

L'étoffement du Secrétariat de l'Inspection Générale, pour correspondre au volume des activités de celui-ci.
La création de six postes de **Chargés de Mission** d'Inspection.

La Reconnaissance d'un Statut pour les **Directeurs.**

La constitution d'une **Commission** chargée d'organiser les Concours sur dossier, conformément aux pratiques habituelles en pareil cas, chargée d'examiner la qualification de chacun, en ce qui concerne les anciens Professeurs.

La mise en pratique progressive de la **collaboration** de chacun des dix-sept Conservatoires avec les Classes à horaires aménagés des Ecoles (Loi M. Landowski) et avec celles des Collèges, jusqu'à la fin du Premier Cycle.

Il est urgent de prendre des mesures pour que ces établissements forts de leur longue expérience, bien répartis sur le territoire de la cité fonctionnent dans des conditions normales. On ne doit pas laisser s'en aller d'excellents pédagogues vers des Conservatoires offrant de réelles charges et des perspectives d'avenir, une "ancienneté", des retraites conséquentes, de même éviter que les élèves, les étudiants pourtant satisfaits de la Formation quittent ces lieux parce qu'ils veulent que leurs diplômes soient partout reconnus officiellement.

Contact : Conservatoire Berlioz (Paris X), 6, rue P. Bullet, 75010 Paris.

Nina et les Comédiens Ambulants

"Un Opéra en révolution"

Nina et les comédiens ambulants. Tel est le nom du spectacle que donne une troupe de musiciens-comédiens, du 26 janvier au 2 avril, dans l'intention de présenter au public, de façon plaisante, un aperçu de la musique de l'avant-révolution et de la musique révolutionnaire.

C'est merveille de voir ce théâtre dans le théâtre, où les qualités des musiciens (celles en particulier de la soprano Catherine Dune) se doublent d'un sens de la comédie hors de pair, et présent chez les six protagonistes. Le texte divise le spectacle en deux actes. Tout d'abord, la troupe du "Boudoir des Muses", puis le même théâtre, après sa fusion avec "Les musiciens ambulants", quatre ans plus tard, devenu "Théâtre de l'Egalité". Mais l'histoire se subordonne à la passion véritable des comédiens : le chant et le théâtre. Certes, l'auteur Louvais (Pierre Danais) cite Rousseau, et récite son credo révolutionnaire. Mais le comédien Saint-Amand (parfaite incarnation du libertin attaché à la vie mondaine de la monarchie) tourne plaisamment l'emphase en dérision. Aussi, tout est à prendre au "second degré". Le texte est d'une grande qualité. Les références littéraires et historiques sont exactes et judicieuses ; la lutte entre les musiciens partisans de l'art français et les adeptes de la musique italienne n'est pas oubliée (acte I). L'insouciance du libertin, l'austérité du poète, la bande joyeuse des comédiens ambulants (le bouffon extraordinaire de Michel Vernac), la descente de la déesse Liberté sortant de ses nuages, surmontée du triangle franc-maçon, symbole de l'Etre Suprême, voilà quelques éléments susceptibles de faire percevoir le savoureux et le vivant de ce spectacle.

Dans le plus pur style des comédies en vaudeville, des comédies à ariettes, des opéras-comiques de la fin du XVIIIe siècle ou des spectacles de la Foire, les trois instrumentistes - musette de cour et flûte traversière (J.C. Maillard ou J.P. Van Hees), piano-forte (D. Salzer ou F. Tillart), violoncelle (R. Pidoux ou P. Jaupart) - accompagnent d'abord de charmants airs de Dalayrac, Paësiello, Devienne ou Grétry, avant de soutenir des hymnes révolutionnaires de Lesueur ou Catel, que chantent des comédiens menacés par le Comité de Salut Public.

En somme, un spectacle extrêmement divertissant, et d'une grande qualité musicale et artistique, servi par un livret et une mise en scène soignée (due à Mireille Larroche), où l'esprit et la finesse ne le cèdent en rien au respect de l'exactitude historique.

Je regrette pour ma part, que le deuxième acte soit moins vivant et enlevé que le premier. Sans doute la responsabilité en incombe-t-elle à l'Histoire elle-même. Nonobstant ceci (qui n'engage que moi), *Nina* me semble un spectacle très convaincant.

Stéphane GIOCANTI

Du 26 janvier au 2 avril à Paris
(Péniche-Opéra : 42.45.18.20)
les jeudi, vendredi et samedi à 21 heures,
le dimanche à 17 heures.

Nouveautés dans l'édition musicale

(Suite de la page 26)

Editions SEDIM

Jazz Time guitare volume 1 de **Benoît Lecomte.**

Dans le cadre d'une nouvelle collection d'initiation à la musique de jazz, destinée aux pianistes, guitaristes, saxophonistes etc..., l'auteur nous propose 5 pièces, écrites en notation classique et en tablature. Le néophité, pourvu qu'il ait un certain bagage technique (niveau élémentaire-moyen), pourra découvrir diverses facettes du jazz à travers ces agréables morceaux "prêts à jouer".

Pratique de l'improvisation à la guitare par **Denis Lamboley.**

Démarche fort différente de la précédente. Ici, pas de musique toute écrite, mais des bases théoriques solides, ainsi que des réalisations pratiques sur l'instrument sous forme de "plans" à utiliser dans des improvisations. Tout est écrit en notation traditionnelle et en tablatures, ou sous forme de diagrammes pour les gammes, arpèges et accords. A recommander aux musiciens déjà familiers du jazz et des musiques improvisées.

La guitare classique en tablatures volume 1 par **Marcel Dadi.**

Voici mis en tablatures quelques grands succès de la littérature pour guitare. Avec références discographiques, courtes biographies des auteurs et reproductions de portraits ou de photographies de ceux-ci. Comme le dit Roland Dyens dans la préface de ce recueil : "Tout ce travail est une main tendue à ceux — et ils sont légions — qui se sentent un peu perdus, frustrés voire exclus face au "Monde du classique". Ici au contraire, la guitare n'est plus un "jeu interdit".

Jean-Pierre Chauvineau

Informations diverses

• **L'Association Georges Delerue** publie un numéro — nouvelle série — consacré à Jean Prodomidès, Georges Delerue, Alain Garel. Ce numéro est gratuit.

Contacter Francine Dubettier. Collège "La Cerisaie", 19, rue de la Cerisaie, 94220 Charenton.

• **ARIAM Ile de France**

Rachid Safir a été nommé au poste de directeur artistique et pédagogique du Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris. Il enseigne la musique d'ensembles vocaux et mixtes (voix et instruments ainsi que le chant complémentaire au C.N.S.M. de Lyon (département de musique ancienne).

• **Cycle de conférences sur les instruments de musique**

C.N.S.M. de Paris. Cours d'organologie de Madame Bran-Ricci.

2 mars : Flûtes douces, hautbois et musettes - Henri GOHIN
9 mars : Principe de la flûte traversière. Construction et recherches acoustiques - Claire SOUBEYRAN
16 mars : Les instruments à vent de l'orchestre symphonique vers 1840 - Bruno KAMPANN
23 mars : L'orgue — 1
30 mars : L'orgue — 2

• **Les ateliers du CETEC**

Stage chant et relaxation du 3 au 7 avril 1989 assuré par Solange Vallancien.

Renseignements au Centre, 13 rue de Bucci, 75006 Paris - Tél. : 43.54.38.07.

• **Les Amis de la Musique Polonaise**

Ils organisent le concours international de piano Milosz Magin qui se déroulera à Paris du 17 au 23 mars. Ce concours ouvert aussi bien aux pianistes débutants qu'aux pianistes confirmés a pour but de faire découvrir les différents aspects de la musique polonaise.

Renseignements : tél. 42.25.10.57.

• **Musique en Sorbonne**

Création mondiale le 18 mars à 21 h au grand amphithéâtre, du "Te Deum à grand orchestre" de Gossec (restitution Ch. et M. Henin) avec le Chœur National, Chœur et Orchestre de Paris-Sorbonne sous la direction de Jacques Grimbert. Sortie à l'occasion de ce concert, du premier enregistrement mondial de cette œuvre en CD (disque ADDA).

A 18 h, à l'amphithéâtre Richelieu, introduction au concert (entrée libre) : présentation de François Joseph Gossec, de son œuvre de la musique religieuse au XVIII[e] siècle et du contexte historique par MM. Henin, Jean Mongredien, Frédéric Robert et, Michael Stegemann, Musicologues.

• **Conservatoire de Chevilly-Larue**

Stage du 3 au 9 avril réservé aux cuivres (pour enfants et adultes). Cours d'instruments et de musique de chambre, masterclass avec MM. Nouvion, Gantiez, Hulot et H. Brisse.

Renseignements : Tél. 60.14.51.62.

• **Forum International de la Guitare**

Stage organisé du 1[er] au 8 avril à Cannes : cours, concerts.

Professeurs : MM. Dadi, Aussel, Sigwalt, Boell.

Contacter : tél. 93.99.04.04.

• **Conservatoire de Lille**

Cours d'interprétations publiques pour les étudiants en 3[e] cycle des classes de trompette les 14, 15 et 16 avril présentés par Thierry Caens. Répertoire contemporain mais aussi concertos classiques, travail sur les techniques de base.

• **Musique dans le Cantal avec "Florigammes"**

Stages musicaux à Saint-Flour du 15 au 30-07-89 et du 1[er] au 16-08-1989. Piano, instruments à cordes, à vent, percussion, électone (synthétiseur), cours de préparation au C.A. de formation musicale (pour enseigner dans les Conservatoires). Hébergement dans un collège moderne. Prix étudiés pour les parents accompagnateurs.

Renseignements : Office du Tourisme de Saint-Flour, 1 place d'Armes, 15100 Saint-Flour.

• **Abbaye de Fontevraud**

Le dimanche 26 mars, le Centre culturel de l'Ouest propose en l'Abbaye à 11 h des chants sacrés d'Amérique du Sud et à 17 h des chants sacrés et profanes argentins.

Contact : Tél. 16 (1) 41.51.73.52.

• **Pathé-Marconi - Emi**

La firme réédite en compact le disque "Les instruments de l'orchestre par Yehudi Menuhim.

• **Braderie Paul Beuscher**

Solde du 18 au 25 mars de plusieurs centaines d'instruments dans tous les magasins Paul Beuscher.

Renseignements : 15 ou 23 boulevard Beaumarchais - Tél. (1) 42.71.22.11.

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle centrée sur les problèmes musicaux et pédagogiques qui a pour but de faire connaître les œuvres des grands compositeurs de toutes époques en privilégiant l'analyse musicale.

Objet de recherche et de réflexion, elle donne chaque mois des articles sur la civilisation, l'histoire de l'Art, la connaissance des instruments, des commentaires de disques. Elle présente aussi la production discographique et littéraire ainsi que des informations sur les stages, la vie musicale. Elle aide les étudiants dans la préparation aux divers examens et concours : Capes - Agrégation - Baccalauréats.

Les rédacteurs sont tous spécialistes : directeurs et professeurs de Conservatoires, professeurs de l'enseignement supérieur ou de l'enseignement général : certifiés et agrégés.

L'Education Musicale est diffusée par abonnement. Son supplément Baccalauréat (épreuve facultative), fascicule de 64 pages comporte l'analyse des trois œuvres imposées au plan national. On peut se le procurer dans les librairies musicales ou au siège de la revue.

Pour tous renseignements, écrire ou téléphoner : Revue L'Education Musicale, 23 rue Bénard, 75014 Paris - Tél. (1) 45.42.34.07.

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. » : 23, rue Bénard, 75014 Paris

Nom : M., Mme, Mlle ____________ Prénoms ____________

Profession ____________ Adresse complète ____________

____________ Code postal ________ Ville ____________

Pays ____________

				DOM-TOM Étranger**
Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐ 10 numéros Éducation Musicale	240 F	290 F
	COUPLÉ	☐ avec 5 iconographies	265 F	320 F
	Suppl. baccalauréat	☐ année 1989 (l'exemplaire)	65 F*	80 F
	Annuaire + Agenda du Musicien	☐ année 1989 (l'exemplaire)	60 F	60 F
	Annuaire pour la Musique	☐ année 1989 (l'exemplaire)	30 F	40 F
	Abonnement de soutien ☐ **Avion	☐ comprenant l'iconographie, (le fascicule baccalauréat et l'agenda)	400 F	600 F

Je verse la somme de ________ F comprenant ________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)

☐ Par mandat en francs français

Date ________ Signature

* Dont 10 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.
** PAR AVION : ajouter 100 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double + 12 F de port

J.S. BACH	
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M.	nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois	nos 302/303
Cantate no 4	no 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u.	nos 319/320
Petit Prélude en Do M.	nos 319/320
Passacaille en Ut m.	nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur	nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins	no 351
2e Concerto Brandebourgeois	no 355
L.V. BEETHOVEN	
Quatuor à cordes no 17 op. 33	no 311
La Symphonie Pastorale	no 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement)	nos 329/330
B. BARTOK	
Quatuor no 4	no 341
G. BIZET	
L'Arlésienne (suite no 1)	no 352
H. BERLIOZ	
Harold en Italie	no 326
A. CAPLET	
Conte fantastique	no 352
J. CASTEREDE	
Sonate alto-piano	no 345
M.A. CHARPENTIER	
Dies Irae	no 345
Miserere	no 346
E. CHAUSSON	
Symphonie en Si bémol	nos 336/337
F. CHOPIN	
Polonaise en La M. opus 40 no 1	no 297
Polonaise no 5 "L'Héroïque"	no 295
Cl. DEBUSSY ET G. FAURE	
Mandoline	no 308
M. DE FALLA	
Nuits dans les Jardins d'Espagne	no 315
C. FRANCK	
Sonate piano, violon	Voir no 322
J..GILLES	
Requiem	nos 349/50
E. GRIEG	
Danses norvégiennes	no 344
G.F. HAENDEL	
Le Messie (extrait)	no 303
Water music	no 323
HAYDN	
Symphonie no 102	no 304
Quatuor l'Empereur	no 342
B. JOLAS	
Stances	nos 349/50
A. JOLIVET	
Mana	no 347
M. LANDOWSKI	
Symphonie Jean de la Peur	no 305
F. LISZT	
Mazeppa	nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage	nos 333 à 348
F. MENDELSSOHN	
Symphonie no 4 en La M.	no 307
M. MOUSSORGSKY	
Tableaux d'une exposition	no 332
W. MOZART	
Sérénade en Sol M.	no 342
G. PIERNE	
Cydalise (1re suite d'orchestre)	nos 348-349/50
S. PROKOFIEV	
Lieutenant Kijé	no 302
Cendrillon	no 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur	no 308
H. PURCELL	
Didon et Enée (Acte III)	Voir no 322
M. RAVEL	
Sonatine pour piano, Jeux d'eau	no 301
Contes de ma mère l'Oye	no 324
Daphnis et Chloé	no 343
Concerto en sol M.	no 342
G. ROSSINI	
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville)	no 314
A. ROUSSEL	
Sinfonietta	no 347
C. SAINT SAENS	
Concerto pour violoncelle op. 33	no 332
La Danse macabre	no 338
E. SATIE	
Parade	Voir no 322
Fr. SCHUBERT	
Quatuor à cordes en Ré M.	no 306
La Mort et la jeune fille	no 328
R. SCHUMANN	
Scènes d'enfants op. 15	no 317
Manfred	no 321
H. SCHUTZ	
Cantionae Sacrae	no 322
I. STRAVINSKY	
Pétrouchka	no 338
A. SZYMANOWSKI	
Masques	nos 339/340
L. VIERNE	
3e Symphonie pour orgue op. 28	nos 339/340
R. WAGNER	
Siegfried Idyll	no 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture	no 346
C.M. Von WEBER	
L'Invitation à la valse	no 333
Y. XENAKIS	
Nuits	nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite) no 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes no 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate no 106 : Actus Tragicus no 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) no 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat no 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, no 3 no 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

Baccalauréat 1989 : Prix 55 F.

PERGOLESE - Stabat Mater
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

No spécial "Révolution Française" :
no 357 - Prix 50 F.

A paraître :

E. Chabrier - Joyeuse marche.
G. Gershwin - Rhapsody in Blue.
E. Lalo - Concerto pour violoncelle et Orch. en ré mineur.
C. Saint Saëns - Septuor.
R. Strauss - Till Eulenspiegel.
R. Wagner - Ouverture des Maîtres chanteurs.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

Annuaire de la Musique : Adresses des Services Ministériels, des Conservatoires et Ecoles de Musique, des Universités, des Editeurs, des Associations, Fédérations, Syndicats... etc. 30 F + 10 F d'expédition

Pour l'épreuve du BACCALAUREAT 1989 :
Bac. 1989 : 55 F + 10 F de port - Disque du Bac. : 70 F + 15 F d'expédition - Cassette du Bac. : 70 F + 10 F d'expédition.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, place de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  25, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **PIANORGUE**
  2, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **MUSIC MELODY**
  "Le Concorde" Av. Maréchal Foch
  83200 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
  3, rue Saint-Simon
  78000 Versailles
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 COLOMBES
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07